traducción de
ISABEL VERICAT NÚÑEZ

revisado por
FRANÇOISE PERUS

COMPENDIO DE LITERATURA COMPARADA

dirigido por
PIERRE BRUNEL
YVES CHEVREL

siglo veintiuno editores

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, s.a.
CALLE PLAZA 5, 28043 MADRID, ESPAÑA

Colaboraron en este volumen

JEAN-LOUIS BACKÈS:	Universidad de Caén
FLORA BOTTON-BURLÁ:	Universidad Nacional Autónoma de México
PIERRE BRUNEL:	Universidad de París-Sorbona (París IV)
PHILIPPE CHARDIN:	Universidad de Reims-Champagne-Ardenne
YVES CHEVREL:	Universidad de París-Sorbona (París IV)
JACQUES CHEVRIER:	Universidad de París-Val-de-Marne (París XII)
JEANNE-MARIE CLERC:	Universidad Paul Valéry (Montpellier III)
JEAN-MICHEL GLIKSOHN:	Universidad de París-Sorbona (París IV)
DANIEL MADELÉNAT:	Universidad Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II)
STÉPHANE MICHAUD:	Universidad de Saint Étienne
DANIEL-HENRI PAGEAUX:	Universidad de la Nueva Sorbona (París III)
JEAN PERROT:	Universidad de París-Norte (París XIII)

TRADUCIDO CON AYUDA DEL MINISTERIO FRANCÉS
DE LA CULTURA Y LA COMUNICACIÓN

edición al cuidado de josefina anaya
portada de maría luisa martínez passarge

primera edición, 1994
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-1857-2

primera edición en francés, 1989
© presses universitaires de france
título original: *précis de littérature comparée*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/orinted and made in mexico

Índice

PREFACIO, *por* PIERRE BRUNEL *e* YVES CHEVREL 1

INTRODUCCIÓN, *por* PIERRE BRUNEL 3

I. Literatura comparada, 4; II. Literatura general, 10; III. Literatura universal, 14

EL HECHO COMPARATISTA, *por* PIERRE BRUNEL 21

I. Ley de emersión, 21; II. Ley de flexibilidad, 26; III. Ley de irradiación, 42; Conclusión, 49; Bibliografía, 49

POÉTICA COMPARADA, *por* JEAN-LOUIS BACKÈS 51

I. Métrica general, 53; II. Retórica, 60; III. Teoría de los géneros, 67

LITERATURA Y SOCIEDAD, *por* DANIEL MADELÉNAT 71

I. La sucesión de teorías y el surgimiento de problemas, 74; II. La complejidad de las relaciones, 85; Bibliografía, 98

DE LA IMAGINERÍA CULTURAL AL IMAGINARIO, *por* DANIEL-HENRI PAGEAUX 101

Bibliografía, 129

TEMÁTICA COMPARATISTA, *por* PHILIPPE CHARDIN 132

Bibliografía, 145

LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN, *por* YVES CHEVREL 148

I. Terminología (i): de la influencia a la recepción, 148; II. Estudios de caso, 151; III. Cuestiones de método, 161; IV. Terminología (ii): acercamiento a algunas nociones clave, 175; V. Perspectivas de investigación, 181; Conclusión: estudios de recepción e interdisciplinariedad, 184; Bibliografía, 185

LAS LITERATURAS AFRICANAS EN EL CAMPO DE LA INVESTIGACIÓN COMPARADA, *por* JACQUES CHEVRIER 188

I. Un reconocimiento prudente: una perspectiva difícil, 188; II. La intertextualidad en acción, 196; III. Las grandes direcciones de la investigación, 201; V. Hacia una revaluación crítica, 210; Bibliografía, 215

LITERATURA Y ARTES, *por* JEAN-MICHEL GLIKSOHN 218

I. Literatura y teoría del arte, 218; II. La literatura, las artes y la noción de estilo, 223; III. La "correspondencia de las artes" y la literatura, 228; Bibliografía, 234

LA LITERATURA COMPARADA ANTE LAS IMÁGENES MODERNAS: CINE, FOTOGRAFÍA, TELEVISIÓN, *por* JEANNE-MARIE CLERC 236

I. La imagen del cine en los escritores, 240; II. De las palabras a las imágenes: los escritores y el trabajo de la adaptación, 247; III. De las imágenes a las palabras: guiones y cine-novelas, 255; IV. La escritura de lo visual en la novela francesa contemporánea, 261; V. Las tecnologías de la imagen y la transformación de una cultura, 266; Bibliografía, 272

LA LITERATURA PARA NIÑOS Y PARA JÓVENES, *por* JEAN PERROT 274

I. La infancia y la renovación de las letras, 274; II. La mutación crítica, 280; Bibliografía, 295

LA PALABRA ARRIESGADA: LA AVENTURA DE LA POESÍA MODERNA (SIGLOS XIX Y XX), *por* STÉPHANE MICHAUD 297

Breve glosario de los movimientos poéticos, 302; La tradición de la ruptura, 305; Exilio y maldición, 311; El poeta, conciencia crítica de su tiempo, 314; Nombrar, 317; "Las potencias mágicas y subversivas del deseo", 323; Viajero, 327

LA TRADUCCIÓN, *por* FLORA BOTTON-BURLÁ 329

PROBLEMAS DE UNA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA COMPARATISTA: ¿ES POSIBLE UNA "HISTORIA COMPARADA DE LAS LITERATURAS EN LENGUAS EUROPEAS"?, *por* YVES CHEVREL 347

I. Literatura, literariedad, campo literario, 354; II. Problemas de documentación, 358; III. Problema central de una historiografía comparatista: la periodización, 361; IV. El lugar del autor en una historiografía comparatista, 363; V. ¿Una historia de las lecturas?, 364; VI. Las sincronías literarias, 366; Conclusión, 370; Bibliografía, 371

ORIENTACIONES BIBLIOGRÁFICAS 374

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA EN ESPAÑOL 400

ÍNDICE ONOMÁSTICO 405

Prefacio

La obra que presentamos ha sido concebida y redactada a imagen de la disciplina que desea introducir: a la vez múltiple y una —al menos así lo esperamos. Ha sido elaborada por una docena de comparatistas que laboran actualmente en universidades; por esta razón, es el resultado de la práctica de investigadores y docentes para quienes la literatura comparada representa una aventura necesariamente inconclusa.

Tal como está, este *Compendio* adolece de lagunas de las que somos conscientes: no tuvimos la pretensión de proporcionar una suma, sino que más bien hemos tratado de presentar, en terrenos en los que la investigación está en plena expansión, sea el estado actual de trabajos recientes, sea enfoques nuevos sobre un género o una época, sea perspectivas de investigación. Nuestra preocupación ha sido en todo momento centrarnos en aquello que es el impulso original de la vía comparatista, su razón de ser, su metodología: la apertura al otro, a aquel que no escribe como nosotros, que no piensa como nosotros —que es él mismo, en su diferencia y su originalidad. El encuentro de culturas y el encuentro de personas no son separables.

La unidad está, pues, en lo múltiple. Cada autor ha tenido la plena responsabilidad de su texto y nosotros sólo hemos procurado una uniformidad, por lo demás relativa, de la presentación tipográfica. Cada ensayo tiene su propia lógica, y cada uno remite a los demás: hubiera sido fácil multiplicar las referencias cruzadas. Cada ensayo trata de un campo preciso, a veces con abundancia de ejemplos, a veces de manera más teórica: todos ellos invitan a ir más allá de los límites definidos en el punto de partida y a aportar, con miras a nuevas confrontaciones, su propia experiencia cultural. La trayectoria comparatista es confrontación, cuestionamiento.

En 1890, Ernest Renan publicó un texto que había escrito en 1848-1849, *L'avenir de la science*. En el capítulo X se lee: "Creo que he extraído del estudio comparado de las literaturas una idea mucho más amplia de la naturaleza humana que la que uno se forma por lo común." Renan concluía este mismo capítulo rectificando una palabra de Villemain que "calificaba, se

dice, a M. Fauriel [uno de los primeros comparatistas franceses y el primer titular en 1830 de una cátedra de literatura extranjera] de ateo en literatura. Habría que decir panteísta, lo cual no es lo mismo".

Nuestro vocabulario ha cambiado, pero la trayectoria persiste: la literatura comparada tiene la ambición de abrirse a un humanismo más amplio.

PIERRE BRUNEL/YVES CHEVREL

Introducción

Dejaremos que sean los polemistas —que no faltan— los que se ocupen de disertar sobre la literatura comparada como un "pequeño monstruo lexicológico" (Pichois-Rousseau) o de ironizar sobre esa genealogía fabulosa que lleva de la literatura comparada a la *comparative literature*, a la *letteratura comparata* o al *hikaku bungaku*. ¿Por qué la anatomía comparada y el derecho internacional comparado tendrían derecho de ciudadanía y la literatura comparada no? ¿Cómo no ver una señal de fuerza, más que de debilidad, en el uso del mismo término, traspuesto a cada lengua?

Si reparamos en las variaciones de los vocablos que corresponden en cada lengua extranjera a esta expresión francesa, nos daremos cuenta de que tampoco en Francia esta expresión está completamente definida. Hoy en día, apenas se sabe que el primer comparatista oficial fue, en Francia, Claude Fauriel. Para este hombre, que había celebrado el culto oficial de la Razón en tiempos de la Revolución, que fue a recoger a su lugar de origen los cantos de los griegos oprimidos por los turcos, pero que había sido también íntimo de Mme de Staël y amigo de Manzoni, se fundó en 1830, en la Sorbona, una cátedra llamada "de literatura extranjera". La ocupó hasta su muerte en 1844, pero, ya enfermo, había instalado en su lugar como suplente a Frédéric Ozanam, quien le sucedió. Edgar Quinet, antes de ser nominado para El Colegio de Francia, también ocupó una cátedra de literatura extranjera en la Universidad de Lyon. Fauriel, Ozanam y Quinet trataban temas muy vastos basándose en las cuatro grandes literaturas vecinas, la alemana, la inglesa, la italiana y la española.

Otros dos grandes espíritus de su época, Jean-Jacques Ampère (el hijo del sabio) y Philarète Chasles, que impartieron ambos clases en El Colegio de Francia, hicieron evolucionar, casi imperceptiblemente, esta enseñanza de la "literatura extranjera" hacia lo que nosotros denominamos hoy la literatura comparada. Philarète Chasles dio un curso de "literatura extranjera comparada" y Jean-Jacques Ampère habló sucesivamente de "literatura comparada de todas las poesías" (1826), de "historia comparativa de las artes y de la

literatura" (1830) y de "estudio comparativo" (1832). Hubo que esperar a los inicios del siglo XX para que, como observó Paul Van Tieghem, "las literaturas modernas comparadas [se convirtieran en] el título oficial de algunas cátedras de universidad y del diploma de licenciatura para el que éstas preparaban".

Después de 1965, y más aún después de 1968, la "literatura general" llega a menudo a asociarse con la "literatura comparada". Incluso, en algunas ocasiones, ambas expresiones entran en competencia. La Société Nationale Française de Littérature Comparée (SNFLC), fundada en 1954, se convirtió en Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC) en 1973. Y mientras que la *Revue de Littérature Comparée* (RLC), fundada por Fernand Baldensperger y Paul Hazard en 1921, conservaba su título, empezaba a desarrollarse en el primer ciclo de algunas universidades la enseñanza de "literatura general" que, a veces, acababa por írseles de las manos a los comparatistas propiamente dichos.

Uno se puede sentir perdido en semejante maraña. Desde 1953, un número especial de la *Revue de Littérature Comparée* (enero-marzo) presentaba diversas "orientaciones". Pero se trataba de orientaciones nacionales (norteamericana, alemana, italiana, francesa) en un terreno en el que, en principio, el nacionalismo tendría que estar excluido. Nosotros nos basaremos en orientaciones intelectuales. Wellek y Warren ya observaron que, "en la práctica, el término 'literatura comparada' abarcó y sigue abarcando campos de estudio y grupos de problemas muy distintos". La confluencia de términos empleados nos parece que corresponde burdamente a estas grandes direcciones de la investigación. En el seno de la literatura comparada en el sentido amplio del término —esto es, de una disciplina que trata de ampliar el horizonte nacional y de confrontar a las literaturas—, nosotros distinguiremos, pues, el estudio de las relaciones literarias internacionales, que podría ser lo que Simon Jeune denominó "la literatura comparada en el sentido estricto del término", las tentativas de síntesis que competen a la "literatura general" y la tentación de una "literatura universal", que sería la suma de todas las literaturas.

Pero después de glosar todas estas expresiones, las hayamos juzgado falsas o no, nos daremos cuenta de que persiste un último misterio y, en todo caso, un punto de resistencia: el significado de la palabra "literatura" misma.

I. LITERATURA COMPARADA

Cuando M.-F. Guyard definió en 1951 la literatura comparada como la "historia de las relaciones literarias internacionales", se limitaba deliberadamente

a relaciones de hecho, y excluía toda "coincidencia" en beneficio de los vínculos de "dependencia": "Allí donde ya no hay 'relación' —escribió—, ya sea de un hombre con un texto, de una obra con un medio receptor, de un país con un viajero, cesa el dominio de la literatura comparada y comienza el de la pura historia de las ideas, cuando no el de la retórica." El propio Étiemble, en 1963, en *Comparaison n'est pas raison*, anhelaba que el comparatista destacara "las relaciones concretas entre obras vivas". Discípulos ambos de Jean-Marie Carré, y aun cuando llegaron a estar en desacuerdo sobre la parte que le correspondía a la literatura francesa en los estudios de literatura comparada, coincidían en un terreno firme: no hay literatura comparada sin hecho comparatista.

La noción de "dependencia" elaborada por Fernand Baldensperger en el programa que estableció en 1921 al inicio del primer número de la *Revue de Littérature Comparée* ("Littérature comparée: le mot et la chose"): para él, "un encuentro real [...] crea una dependencia". La palabra puede sonar molesta en la medida en que sugiere una relación de fuerza. El escritor admirado y su ingenuo admirador serían el Pozzo y el Lucky de la literatura. Se vuelve incluso a encontrar la distinción entre grandes y pequeñas literaturas: las segundas irán a remolque de las primeras.

Existen, no cabe duda, epígonos: Joachim du Bellay a veces se contenta con traducir o con adaptar a Sperone Speroni en su *Défense et illustration de la langue française*, y la admiración por Nietzsche y *Die Geburt der Tragödie* [*El nacimiento de la tragedia*] llevó a Édouard Schuré a plagios muy torpes. En términos más generales, sabemos que en el siglo XVIII Inglaterra constituyó un modelo para las clases burguesas alemanas. Y es cierto que tienen lugar verdaderas fascinaciones: el descubrimiento de Valéry por Rilke, por ejemplo.

Pero no hay escritor sin libertad de creación. Y la suele defender celosamente. El senegalés Sembene Ousmane ha dado una buena prueba de ello al negarse enérgicamente a reconocer huellas de la influencia de Zola en su célebre novela *Les bouts de bois de Dieu* [*Los trozos de madera de Dios*]. Es cierto que se trata de ferrocarriles, como en *La bête humaine* [*La bestia humana*], de huelga, como en *Germinal*, pero él no había leído ni una ni otra obra cuando escribió su libro.

Ante todo, el encuentro que se produce está preparado y corresponde a una espera, como explicó Rilke a propósito de su descubrimiento de *Charmes* o de *Eupalinos*. Gide reconocía que lo que él había buscado sobre todo en las novelas o en la correspondencia de Dostoievski, "consciente o inconscientemente, era lo que más se emparentaba con su propio pensamiento". El suicidio de Kirilov, en *Los demonios*, le parecía un "acto absolutamente gra-

tuito", sin motivación exterior, análogo al que comete Lafcadio en *Les caves du Vatican* [*Las cuevas del Vaticano*]. Y cuando describe la actitud de Dimitri Karamazov, "dispuesto a suicidarse en una crisis de optimismo, por puro entusiasmo", vuelve a encontrar a uno de sus propios fantasmas, el que le adjudicará a Bernard Profitendieu en *Les faux-monnayeurs* [*Los monederos falsos*].

Comprendemos pues las reticencias de René Wellek ante esta noción de dependencia en la que se nota la herencia del positivismo y hasta del mecanicismo del siglo XIX. Si la literatura comparada se limita a "ecos de obras maestras (traducción, imitaciones, con frecuencia debidas a autores de segundo orden)", pierde mucho de su interés. Pero tal vez haya que confiar más en los pretendidos autores de segundo orden. Ya no estamos en los tiempos en los que, por ejemplo, se consideraba a Aloysius Bertrand un "romántico menor". Y no obstante las "Fantaisies à la manière de Rembrandt y de Callot" que presenta en su *Gaspard de la nuit* (1842) son sin lugar a dudas un calco de las *Phantasiestücke in Callots Manier* [Fantasías a la manera de Callot] (1814) de E.T.A. Hoffmann.

Si bien en este caso concreto no hay "dependencia" propiamente dicha (y Hoffmann y Bertrand son demasiado libres para ello), al menos hay "relación". Este segundo concepto clave de la literatura comparada no se reduce a la relación inmediata (la de la lectura, de la revelación). Abarca también toda forma de relación mediata. Aloysius Bertrand no había tenido acceso directamente al texto alemán de Hoffmann. Tuvo que haber intermediarios, en especial las primeras traducciones que Loève-Weimars publicó en abril de 1829 en *La Revue de Paris* y después en el volumen que editó Renduel en 1830: "*Contes fantastiques d'E.T.A. Hoffmann*, traducidos del alemán por Loève-Weimars, precedidos de una nota histórica sobre Hoffmann por Walter Scott."

Estos intermediarios pueden ser traductores, adaptadores, vulgarizadores, profesores (Burdeau reveló a Kant y Schopenhauer a la generación de Claudel y de Barrès), amigos. Pero esto puede ser simplemente el rumor, la moda, la "fortuna" en el sentido más amplio del término: de ahí la importancia de los estudios de recepción, recientemente puestos en boga por Hans-Robert Jauss y la Escuela de Constanza.

En estas condiciones, llama la atención que Wellek y Warren hayan podido escribir que no había "diferencia metodológica entre un estudio dedicado a 'Shakespeare en Francia' y otro dedicado a 'Shakespeare en la Inglaterra del siglo XVIII' o bien entre el estudio de la influencia de Poe sobre Baudelaire y el estudio de la influencia de Dryden sobre Pope". En tanto que, aun en el siglo XVIII, Shakespeare sigue siendo conocido por los ingleses, este autor

es, en el sentido fuerte del término, un extraño para los franceses: son conocidas las reticencias de Voltaire, a pesar de su buena voluntad, al modo en que Ducis cree que se han de poner las obras maestras del gran isabelino en cinco actos y en verso, las innumerables traiciones a Shakespeare (la supresión de la doble intriga en particular) incluso en nuestro siglo. A veces, con intuiciones más justas: la mezcla de tonos para Victor Hugo, las potencias cósmicas para Maeterlinck, el juego con el tiempo y con el espacio para Claudel, las imágenes fulgurantes para Yves Bonnefoy. En cuanto al conocimiento íntimo que tiene Baudelaire de Edgar Poe por sus propias traducciones, es evidente que no se parece en nada al que Pope pudo tener de Dryden.

Es forzoso, por lo tanto, constatar la especificidad del hecho comparatista. Y los ejemplos que hemos dado anteriormente muestran a las claras que la literatura comparatista no anda por la subliteratura ni pierde de vista la aprehensión estética de la obra. Sobre este punto Wellek y Warren son nuevamente bastante injustos cuando pretenden que los estudios de esta índole se limitan esencialmente "a la prehistoria de una obra maestra, a las peregrinaciones de sus temas y de sus formas". Es cierto que ha habido afirmaciones muy poco matizadas, como la de Jean-Marie Carré entre otras, cuando escribió que la literatura comparada es una rama de la historia literaria y que, en consecuencia, "no contempla primordialmente las obras en su valor original, sino que se fija sobre todo en las transformaciones que cada nación, cada autor impone a sus imitaciones". Se entienden entonces los sarcasmos de Étiemble y la protesta de Wellek, su deseo de volver a la literatura y de hacer del comparatista un crítico más que un historiador. Estudiar las traducciones de la *Divina commedia* no consiste únicamente en hacer el inventario, extenso, de las versiones fragmentarias o íntegras, es también investigar cómo cada una de ellas refleja el gusto de la época a la que pertenece. Sobre todo, es apreciar mejor, en último término, la belleza del texto original. Benedetto Croce, que se sintió con el deber de plantear serias reservas a la literatura comparada (*Problemi di estetica* [*Estética*], 1910), se mostró no obstante mucho más insensible que el comparatista cuando trató de demostrar que la *Divina commedia* no es un poema, sino una serie de pasajes líricos separados por seudociencia.

Las traducciones o imitaciones no son necesariamente mediocres. La versión francesa de la *Divina commedia* que hizo Lamennais no lo es, la de André Pézard (en lengua arcaizante) menos aún. Los ensayos de Borges o de Pound en este sentido son tan reveladores de su poética como de la de Dante. Por ello es preciso trasladarse de la noción neutra de "relación" hacia la que propone Étiemble de "relaciones concretas entre obras vivas". Allí

donde Oscar Wilde se contenta, en *Intentions*, con una paradoja análoga a las que adjudica a Lord Henry en *The picture of Dorian Gray* [*El retrato de Dorian Gray*] ("la naturaleza imita lo que la obra de arte le propone"), para Gide es necesaria una elaboración analítica:

> En cuanto el pintor intenta traducir y expresar una visión personal en su obra, el aspecto nuevo de la naturaleza que nos propone nos parece primero paradójico, insincero y casi monstruoso. Luego, muy pronto, nos acostumbramos a mirar la naturaleza como en favor de esta nueva obra de arte, y reconocemos en ella lo que el pintor nos mostraba. Así es como, para el ojo advertido de manera nueva y diferente, la naturaleza parece "imitar" a la obra de arte.

O también cuando el mismo Gide comenta con sutiliza el arte de la digresión en una página de *Los demonios* (en el momento de la llegada imprevista de la mujer de Chatov, encinta de no sabe quién, él no elabora una práctica de la digresión que sería la de la mujer, mucho más caprichosa y huidiza).

Hay formas confesadas de influencia. Por ejemplo, el ejercicio de estilo, el pastiche, el "al modo de": pensemos por ejemplo en los *Ejercicios poéticos en forma de sonetos sobre temas de Horacio* (1951) de Miguel Ángel Asturias. La fascinación se puede traducir en numerosas citas, por ejemplo las que se toman de los trovadores, de Arnaut Daniel o de Bernard de Ventadour, en *Personae* o en los *Cantos*, que Ezra Pound empieza a escribir en 1904. Estas fascinaciones pueden ser confesadas: "Proust se me sube a la cabeza —escribía Henry Miller a Anaïs Nin en 1932—, estoy que ardo. No es sólo que no pueda dejar de subrayar cada línea. Este hombre parece que me adivina los pensamientos que tengo a flor de labios, me roba mis propias experiencias, mis sensaciones, reflexiones, introspecciones, sospechas, tristezas, torturas, etc." Y Arthur Adamov, haciendo memoria, recordaba una lectura asidua de Strindberg, "en especial *El sueño*, cuya gran ambición [le] había seducido siempre —y que tal vez gracias en parte a Strindberg, [él] descubría en las escenas más cotidianas, en particular en las de la calle, escenas de teatro". El modelo es obvio, por ejemplo, cuando Michel Butor, en *Degrés* (1960), quiso dar cuenta de la jornada del 12 de octubre de 1954 en el Lycée Taine de París, como Joyce en el *Ulysses* (1921) dio cuenta de una jornada de Stephen Dedalus y de Leopold Bloom en Dublín. Una deuda de este tipo fue reconocida por Raymond Queneau con respecto a Joyce ("Tengo que reconocer mi deuda para con los novelistas ingleses y norteamericanos que me han enseñado que existía una técnica de la novela, y muy especialmente para con Joyce", en *Bâtons, chiffres et lettres*, y por Simone de Beauvoir respecto de Hemingway:

50 000 dollars y *Fiesta* nos dieron a conocer a Hemingway; yo leí además en inglés algunas de sus novelas. Hemingway era muy cercano a nosotros por su individualismo y por su concepción del hombre [...]. En su pluma, los detalles insignificantes de repente adquirían sentido. Tras las bellas historias de amor y de muerte [...] reconocemos nuestro universo familiar [...] [Su] técnica se plegaba a nuestras exigencias líricas filosóficas [...] El mundo existía en su opaca exterioridad [...] El autor sólo nos entregaba de él aquello que podía captar la conciencia con la que él coincidía. [*La force de l'âge* (*La fuerza de la edad*)]

La influencia puede ejercerse sobre la marcha, cuando la obra ya se ha comenzado, y reconocerse con posterioridad. Esto es lo que sucede con Alfred Döblin, que ya estaba muy adelantado en la redacción de *Berlin Alexanderplatz* cuando leyó *Ulysses* en 1928 y encuentra en el arte de Joyce "un viento favorable a sus velas", o también con Miller, que cree que *Voyage au bout de la nuit* [*El viaje al fin de la noche*] de Céline no está en el origen de *Tropic of Cancer* [*Trópico de Cáncer*], pero reconoce que, "en algunos pasajes, Céline seguramente lo ha influido, en especial por el empleo que hace del lenguaje hablado".

La noción de influencia ha sido cuestionada por todos los que han reprochado a la literatura comparada no ser sino una de las ramas de la historia literaria y su pretensión de ser todavía más positivista que ella. Hans-Robert Jauss vio así en ella un signo de "la historia literaria positivista":

El resultado es de sobra conocido: aplicado a la historia de la literatura, el principio de explicación puramente causal sólo ha permitido sacar a la luz determinismos intrínsecos de las obras, ha llevado al desarrollo excesivo del estudio de las fuentes, ha resuelto la especificidad de la obra literaria en un haz de "influencias" que se podría multiplicar a voluntad.

A instancias del paladín de la Escuela de Constanza, la *Geistgeschichte* ("historia del espíritu") contrapuso a la explicación causal de la historia una estética de la creación como irracionalidad y buscó la coherencia del universo poético en el retorno de ideas y motivos transtemporales.

Estos cuestionamientos son, no cabe duda, necesarios. Jean-Louis Backès en su tesis sobre *Dostoïevski en France de 1880 à 1930* (1972) había sembrado la duda pero sin llegar a impugnar de frente las bases del comparatismo tradicional. Sin duda seguía teniendo en mente los términos de la serie de conferencias pronunciadas por Gide en 1900 sobre "De l'influence en littérature" (retomada en *Prétextes*). Gide hablaba, a propósito de Goethe en Roma, de "influencia de elección", o, en otra parte, de "influencia por protesta". En esta conferencia es donde se encuentra la famosa cita, tantas veces

propuesta como tema de exposición en el bachillerato: "La influencia no crea nada: despierta."

Gide recuerda que en el siglo XVI o en el XVII no se temía imitar. Ni siquiera en la época contemporánea, el culto de la originalidad a toda costa no es exclusivo. En China, por ejemplo, se caracterizó desde muy pronto a Lao She por la influencia que escritores ingleses habían ejercido en él. En 1934, el crítico Wang Jinyi escribía al respecto que "la literatura china antigua no [había] tenido en él profunda influencia" y agregaba que Lao She, "impregnado de literatura inglesa, aconsejaba a sus discípulos que leyeran muchos textos ingleses". Y en efecto, el escritor chino confesó a veces su deuda respecto de *The hermit* (en realidad *The misanthrope* de J.D. Beresford en "El muchacho con copete" (*Waimao er*) o respecto de Joseph Conrad en "Los señores Ma, padre e hijo", novela corta en la que quiso, como el novelista inglés, "hacer del relato una bola, capaz de rodar siempre, cualquiera que sea el punto de partida". En lo que se refiere a *La ciudad de los gatos*, Lao She evocó a H.G. Wells y *The first man in the moon* [*Los primeros hombres en la luna*]. Pero ¿cómo no pensar también en *Die Lebensansichten des Katers Murr* [*Opiniones del gato Murr sobre la vida*] de E.T.A. Hoffmann, que tal vez el novelista chino no conocía? O, más ampliamente, en una tradición satírica al frente de la cual habría que colocar a Swift. El mismo Lao She admite de buen grado que el animal en concreto poco importa, que él habría hablado de perros (como Cervantes en *El coloquio de los perros*) o de conejos (como Lewis Carroll en *Alice's adventures in Wonderland* [*Alicia en el país de las maravillas*]) si no hubiera tenido en su casa en aquel momento un gatito amarillo con blanco.

Como se puede apreciar, la influencia confesada cede sin mayor dificultad el terreno a una influencia posible que la historia literaria general vuelve plausible o que la analogía sugiere. Pero esto es ya pasar de la literatura comparada (en su sentido estricto) a la literatura general.

II. LITERATURA GENERAL

Wellek y Warren buscan el origen de la expresión "literatura general" en la decadencia del evolucionismo, y por tanto del historicismo, con la promoción en América a principios del siglo XX de cursos de vulgarización (*general literature*). En realidad, la expresión tiene un origen lejano y la propia evolución de la literatura general ha de permitir que se haga una distinción indispensable en aras de la claridad de las cosas.

Esta expresión se encuentra ya en 1817 en el *Cours analytique de littérature générale* de Népomucène Lemercier. No es un muy buen principio, pues al nombre de Lemercier se asocia una reputación de academicismo bastante poco halagadora. Ante todo el siglo XIX parece estar muy fuertemente vinculado con la concepción histórica de la literatura general. Se propone, por ejemplo, hacer la historia de un género (la epopeya) o de un movimiento (el clasicismo) o de un estilo (el petrarquismo) por medio de varias literaturas, es decir, a lo sumo de la literatura francesa y de las literaturas extranjeras inmediatamente vecinas.

Todavía a principios del siglo XX un hombre como Paul Van Tieghem ilustra perfectamente lo que sería mejor llamar "historia literaria general". A las exigencias de la historia él agregaba las de la síntesis, y su importante artículo teórico "La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale", publicado en 1921 en la *Revue de Synthèse Historique* (núm. XXXI, pp. 1-27), establecía claramente una distinción que no ha perdido hoy toda pertinencia: por "literatura general" Paul Van Tieghem entendía el estudio de los movimientos y las modas literarias que trascienden los límites nacionales; por "literatura comparada" el de las relaciones que unen a dos o más literaturas.

Paul Van Tieghem no se contentó con defender la historia literaria general. La ilustró con estudios de conjunto que en aquella época eran bastante audaces: *Le préromantisme, études d'histoire littéraire européenne* (1924, 1930), *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948). Con todo, llama la atencion que este último volumen, muy sintético, no pretende serlo del todo: en la "Bibliothèque de Synthèse Historique", de la que forma parte, "L'Évolution de l'humanité" conduce a nuevos volúmenes, *Le romantisme dans les arts plastiques* de Louis Réau, *Le romantisme dans la musique européenne* de Jean Chantavoine y Jean Gaudefroy-Demombynes. Hoy el comparatismo podría separar con tanta facilidad a la literatura de otros modos de expresión: simples manuales como los que fueron publicados por las ediciones Somogy, *Encyclopédie du romantisme, Encyclopédie du symbolisme, Encyclopédie de l'expressionisme, Encyclopédie du surréalisme* yuxtaponen literatura, teatro, pintura, escultura, arquitectura, música y (eventualmente) cine. No por casualidad son comparatistas como Lionel Richard o Francis Claudon los que cuidaron la orientación de algunos de estos volúmenes que corresponden a una concepción menos restringida, más "general", de la expresión literaria y artística.

En 1966 la reforma Fouchet introdujo en el primer ciclo de las universidades una enseñanza que correspondía exactamente a esta historia literaria general de concepción amplia. Así fue como en la Sorbona se estudió el

romanticismo europeo con base en un programa en el que figuraban un texto alemán, las *Reden an die deutsche Nation* [*Discursos a la nación alemana*] de Fichte, un texto francés, *Les orientales* de Victor Hugo, y una obra musical, *La damnation de Faust* [*La condenación de Fausto*] de Berlioz. Con esta sola selección se podía tomar conciencia de la diversidad del movimiento, de algunas de sus preocupaciones centrales (la patria, el exotismo, la redención) y hasta de algunas constantes (el arrebato, el fervor, la gravedad que no excluye lo intermedio).

Tal vez hoy se recurra menos sistemáticamente a cuestiones históricas, aun cuando la historia parta de la formulación de las preguntas y de la selección de textos. Pero la síntesis histórica no ha perdido su vigencia, en particular en el trabajo de equipo. En Francia, el Centre de Recherches d'Histoire Littéraire Comparée, alentado en París y más tarde en Metz por Jacques Voisine, mantiene en alto una llama que sería imprudente dejar que se extinguiera. En el plano internacional es preciso reconocer el esfuerzo titánico de la Asociación Internacional de Literatura Comparada para promover una colección ("A Comparative History of Literatures in European Languages", publicación de la Akademiai Kiado, Budapest) cuyos primeros volúmenes publicados, *Expressionism as an international literary phenomenon* (dirigido por Ulrich Weisstein), *The symbolist movement in the literature of European languages* [*El movimiento simbolista*] (dirigido por Anna Balakian), *Le tournant du Siècle des Lumières: les genres en vers des Lumières au romantisme* (dirigido por György Vajd), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (dos volúmenes: I. *Histoire*; II. *Théorie*, dirigidos por Jean Weisgerber), no tienen parangón. Algunas de estas obras, en las que múltiples colaboraciones eruditas de universitarios de diferentes países están hábilmente reagrupadas, tienden a una síntesis acaso imposible. No cabe duda tampoco que están dirigidas más al especialista que al principiante, pero dan fe de una ambición intelectual y de un sentido del esfuerzo colegiado del que muy pocas disciplinas literarias han dado ejemplo.

En la práctica de la enseñanza, sobre todo en nuestros días, la ambición es menor o es diferente. Un programa de literatura general se articula más bien en torno a un tema (la ciudad en la novela del siglo XX), a un problema (el genio y la locura en el siglo XIX), a un género (la fábula). A menudo se fijan límites en el tiempo y en el espacio para evitar una reflexión demasiado general que atañería más a la estética que a la literatura general.

En estos últimos años, los estudios de tema han tenido cada vez más éxito, debido sin duda al lugar destacado de este modo de presentación de la literatura en la enseñanza secundaria. Pensemos por ejemplo en el tema del estado, desde la *República* de Platón o la *Política* de Aristóteles hasta el libro de

Bertrand de Jouvenel sobre *Le pouvoir*: permite estudiar la relación entre la naturaleza humana y la condición política (tesis del hombre, animal político, defendida por Aristóteles y refutada por Hobbes en el *Leviatán* o por Jean-Jacques Rousseau en *El contrato social*), o reflexionar sobre la esencia del soberano concebido sea como persona (*El príncipe* de Maquiavelo, los *Seis libros de la República* de Jean Bodin), sea como cuerpo que tiene por cabeza a un jefe (*Leviatán* de Hobbes) o como la voluntad general del pueblo (*El contrato social*).

Los estudios de género son asimismo fundamentales. El teatro barroco, por ejemplo, ha sido estudiado de una manera muy sugestiva por Ross Chambers en *Castle commedy* (1971): este autor destaca, a partir de una imagen fundamental, la del gran teatro del mundo, una temática ilustrada por el *Hamlet* (1603-1604) de Shakespeare, el *Saint-Genest* (1646) de Rotrou o *La vida es sueño* (1635) de Calderón. El autor rastrea esta temática fuera del teatro en obras novelescas (*Le roman comique* [*La novela cómica*] de Scarron, 1662, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [*Los años de peregrinaje de Guillermo Meister*] de Goethe de 1795, y hasta Le grand Meaulnes [El gran Meaulnes] de Alain-Fournier, 1913), pero para volver in fine al teatro con Enrico IV (1921) e *I giganti della montagna* [*Los gigantes de la montaña*] (1936) de Pirandello. Más que por una forma literaria el género se define por una estructura, la de la mirada y la distancia, la "paradoja de una distancia que no es tal".

Se puede considerar que los estudios de "poética comparada" pertenecen también a la literatura general. Para estudiar la alianza de contrarios y la figura del *oxymoron*, Roman Jakobson no podía dejar de considerar un *corpus* comparatista que va de Gottfried de Estrasburgo, poeta alemán de la Edad Media, a un poeta portugués del siglo XX, Fernando Pessoa ("Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa", en *Questions de poétique*, Du Seuil, 1973). Para el estudio del trabajo de la cita en el texto, Antoine Compagnon recurrió a Montaigne y a Borges (*La seconde main*, Du Seuil, 1979).

Sin duda las relaciones de hecho no quedan excluidas de este género de estudio y es incluso satisfactorio para el espíritu que el estudio de literatura general se base en un estudio de literatura comparada en el sentido estricto definido anteriormente. Si para describir las características principales de la novela de aventuras Jean-Yves Tadié toma el ejemplo de Stevenson y de MacOrlan, es porque sabe que MacOrlan consideró a Stevenson su maestro y hasta escribió un prefacio para *Treasure island* [*La isla del tesoro*] (*Le roman d'aventures*, 1982).

No obstante parece que la literatura general, a riesgo de dejarse tentar por el demonio de la analogía, se apoya sobre todo en similitudes, en coincidencias. Coincidencias entre fenómenos literarios contemporáneos, para Paul

Van Tieghem, pero también coincidencias de hechos alejados en el espacio y en el tiempo, para Étiemble, quien busca con ello contribuir a una "literatura (verdaderamente) general". Ya en *Comparaison n'est pas raison* daba de ella una ilustración que sería erróneo tomar por una humorada aun cuando tenga todos los visos de un imposible:

> Si puedo aclarar todos los temas del prerromanticismo europeo en el siglo XVIII mediante citas tomadas de la poesía china de antes del cristianismo y los doce primeros siglos de la era cristiana, es obviamente porque existen formas, géneros, invariantes, en suma, porque el hombre existe, y también la literatura.

Como podemos ver, la literatura general suscita la reflexión. Menos preocupada por el saber enciclopédico que por la sugerencia, está llamada a ocupar un lugar importante en la enseñanza comparatista. Esto no significa, no obstante, que no tenga que tomar precauciones terminológicas y metodológicas. Tiene que evitar el escollo de la pura especulación, redefinir los términos que utiliza (empezando por los que hemos anticipado anteriormente: tema, género, poética) y —así lo pensamos al menos— no descuidar los apoyos que la historia puede ofrecerle.

III. LITERATURA UNIVERSAL

Por el uso mismo que hace del singular, la expresión "literatura comparada" es singular. Se tiene la impresión de que el singular no se mantiene sino al precio de una tensión que puede parecer insoportable cuando se busca tratar las literaturas en su multiplicidad. Se comprende también el surgimiento de variantes como "literaturas comparadas", o "literaturas europeas comparadas", pero ¿por qué no también de "literaturas africanas comparadas"?

La primera de estas expresiones nuevas corresponde de hecho a un proyecto muy antiguo. El de Herder, en el siglo XVIII, por ejemplo, cuando pensaba en un "paralelo de la poesía inglesa con la poesía alemana". A decir verdad, la idea era muy incierta pues se puede confrontar dos evoluciones o partir a la búsqueda de esencias. Diacrónica o sincrónica, la empresa implica un importante peligro de proyección: proyección sobre una literatura de un esquema que vale para la otra o, peor, de un esquema hecho que recuerda la sucesión de los "movimientos" en los manuales escolares; o también proyección de la caracterización *a priori* de un espíritu nacional cualquiera que quizá sólo exista en la mente del que la ha concebido. Por ello Joseph Texte,

en 1989, proponía que se sustituyera el paralelismo por el estudio de las influencias, y volver por tanto a la literatura comparada en el sentido estricto del término. Pues "¿cómo entender la evolución de la literatura alemana sin dar las razones de la aceptación voluntaria de la influencia francesa por los escritores alemanes y después las de su rechazo de ésta a favor de Inglaterra" (*Études de littérature européenne*)? Ésta es la razón también de que, algo después, en sus "Conferencias del Vieux-Colombier", André Gide rebatiera la noción de "genio de Francia" hecho de orden y de lógica. Después de él, Étiemble, en *Comparaison n'est pas raison*, denunciaba los chauvinismos declarados o hipócritas, los provincianismos de todo tipo que sólo sirven, según él, de "incitación o de camuflaje a maniobras de alta política".

Hablar de "literaturas europeas comparadas" era rebasar los particularismos nacionales. Pero sería un error buscar en la mente del legislador que dio este título a una cátedra de la antigua Sorbona la audaz anticipación de la política europea de la que con tanta frecuencia se trata en la actualidad. Por lo demás, en el orden cultural, esta misma política europea podría volver a cuestionarse. Si para algunos es el complemento indispensable del Mercado Común o del parlamento europeo, una ciencia "comparativa" de las literaturas europeas quedaría constreñida dentro de límites insoportables para el espíritu. Como la agricultura, a menudo la literatura europea no sería sino la de algunos países de Europa. Tendería a reducirse a la literatura de Europa occidental. Sería a lo sumo un provincianismo ampliado.

Para competir con el pretendido bloque europeo, se ha creado en la universidad de Yaundé un departamento de literaturas africanas comparadas. Thomas Melone, que fue el efímero director de este departamento, escribió en el prefacio a su libro sobre Mongo Beti, y para justificar a este organismo, que éste tenía que permitir una "revaluación del conjunto de la creación literaria africana, cuyas dimensiones tenían finalmente que superar el estadio de la reseña auténtica, para revelar al mundo a auténticos creadores, pensadores, profundamente engarzados en la sensibilidad y en las preocupaciones colectivas de su tierra, de las civilizaciones negroafricanas, así como, para retomar una vez más una frase de Senghor, 'de la civilización de lo universal'".

Pero podría muy bien ser que la ambigüedad estuviera, precisamente, en un doble proyecto: la búsqueda de lo universal a través de lo que todavía es particular. Gide ya lo habría puesto de manifiesto al recordar que Dostoievski se llamaba a sí mismo "un viejo europeo ruso". Para él, nada era tan necesario como "la capacidad de considerar al extranjero con benevolencia", e incluso consideraba esta capacidad como "uno de los dones mayores y más nobles de la naturaleza". De ello dan fe sus juicios políticos y sociales sobre Francia o sobre Alemania, sus viajes a Suiza o a Italia, el interés que tuvo por Rousseau

o por Kant. Desde Siberia, escribía a uno de sus corresponsales: "Sí, comparto su opinión, que Rusia culminará a Europa, mediante su propia misión." Esto no significa que haya que abandonar la tierra rusa por alguna quimera europea: esta actitud, Dostoievski se la reprochaba sobre todo a Turgueniev, demasiado occidentalizado. Esto no significa tampoco que haya que ser europeo por añadidura: esto sería aplicable a un francés o a un alemán, pero no a un ruso. "El ruso —ya en la actualidad, es decir, mucho antes de que haya realizado su forma definitiva— será tanto mejor ruso cuanto más europeo sea: es ahí donde reside nuestra esencia nacional."

Al comentar esta actitud, Gide afirmaba que "no hay autor que haya sido a la vez más estrictamente ruso y más universalmente europeo. Siendo tan particularmente ruso es como puede ser también generalmente humano, y que puede conmovernos a cada quien de manera tan particular". Pero ¿se trata de ser europeo o de ser humano? ¿La vocación de Rusia la empuja a extenderse al continente o hace de ella, como escribió Dostoievski, esta nación que es "capaz de ponerse a la cabeza de los intereses comunes de toda la humanidad"?

Una ambigüedad parecida está presente en la célebre declaración de Goethe a Eckermann en el curso de su conversación el 31 de enero de 1827:

> La literatura nacional ya no significa gran cosa hoy; ha llegado el momento de la literatura universal; cada quien se ha de consagrar a apresurar la llegada de este momento.

Esta *Weltliteratur*, en el sentido goethiano del término, no tenía en realidad ninguna preocupación por "recopilar y explicar las obras maestras que constituyen el patrimonio de la humanidad", y todavía menos por sugerir "que hay que estudiar la literatura de los cinco continentes desde Islandia hasta Nueva Zelanda". Goethe empleó el término a raíz de la traducción al francés de su drama *Torcuato Tasso*: esta literatura universal irradiaba a partir de él. Irradiaba en cualquier caso a partir de Alemania. Pensamos en la pregunta que planteó Schiller en su lección inaugural en la universidad de Jena el 26 de mayo de 1789: "¿Qué es la historia universal y por qué estudiarla?" Al comentarla, Hans-Robert Jauss observa que la idea de universalidad planteada por la filosofía de la historia en tiempos de la Ilustración se fragmenta en la historia en una multiplicidad de entidades nacionales, y termina reduciéndose al mito literario según el cual los alemanes tenían una vocación particular de convertirse en los verdaderos sucesores de los griegos. Es la idea de Gervinus que más tarde Nietzsche ataca, la que Gide sospecha en Barrès, la que combate Étiemble cuando convoca a una revisión de la noción de *Weltliteratur* y

reclama una "literatura (verdaderamente) general", que sería de hecho la literatura universal.

No cabe duda que persiste una cierta fluctuación en el uso que hace Goethe de la palabra *Weltliteratur*. Fritz Strich se empeñó en analizar estas variaciones ciñéndose a los textos. Wellek y Warren, tratando de sintetizarlas, descubren el ideal de la unificación de todas las literaturas en una vasta síntesis, en la que cada nación desempeñaría su parte en un concierto universal. Ideal postergado —como ellos mismos tuvieron que admitirlo— hacia un porvenir muy lejano y hasta bastante dudoso. Recordemos el proyecto de historia universal que André Breton consignó en *Arcane 17*:

> No podrá hablarse de nuevo humanismo hasta que la historia, rescrita de concierto entre todos los pueblos y *limitada a una sola versión*, consienta en tomar por tema a *todo* el hombre, remontándose hasta donde los documentos se lo permitan, y en dar cuenta con toda objetividad de sus hechos y sus gestas pasados, sin miramientos especiales por la comarca que fulano o mengano habita y por la lengua que habla.

Ésta es, en efecto, la ambición más noble de la literatura universal. "La literatura comparada es el humanismo", escribía Étiemble en *Comparaison n'est pas raison*. Y en aquel momento pensaba en la *Weltliteratur*. Este humanismo, tentado por un conocimiento total, pero optando por ser una cultura, descansa en una práctica del intercambio.

Un moderno está en su derecho de definir la literatura universal por su extensión geográfica máxima, como lo hace Robert J. Clements (*Comparative literature as academic discipline: a statement of principle, praxis, standards*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1978, p. 26: "Me siento más cómodo con la definición de literatura universal o *Weltliteratur* como la dimensión geográfica máxima de la literatura comparada"). Ya Raymond Schwab, en *La renaissance orientale*, nos advertía que "antes del fin del siglo ya no se podría analizar los grandes procesos históricos en literatura griega, francesa o norteamericana, sin buscar elementos de comparación en las series orientales". El empleo de la palabra Oriente no es en realidad muy cómodo: el dominio de la literatura árabe se extiende hasta África del Norte, Hedayat murió en París, y el éxito de las novelas de Jalil Gibran en ningún lugar fue tan grande como en América del Norte o del Sur. El fenómeno de la migración a Estados Unidos, en algunos momentos masiva, conllevó el nacimiento de literaturas del exilio que subvierten el mapa del mundo. Gorki ya soñaba en un lugar en el que se reuniría la producción literaria universal. El Instituto Gorki de Literatura Mundial, en Moscú, trata de hacer realidad este sueño. Otros proyectos, en Holanda, en Nueva York,

nunca han llegado a buen término, y Étiemble comprobó con amargura la falta de un instituto similar en París.

Más comedido, Edgar Quinet se contentaba con soñar en un "vasto Panteón en el que serían admitidas todas las formas de lo bello". En efecto, estudiar la literatura de todos los países en todos los tiempos es evidentemente una tarea imposible. Se opera una reducción inevitalbe y se pasa del ideal de una *Weltliteratur* al de un "Panteón vivo en el que se multiplican los contrastes". Wellek y Warren reconocieron por su parte que la expresión "literatura mundial" podía designar "el gran patrimonio legado por los clásicos, Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe, cuya gloria se ha extendido al mundo entero y perdura desde hace mucho".

La opción de Wellek y Warren tiene algo de inquietante. Ellos sólo retienen a los representantes de lo que se conviene en llamar las grandes literaturas. El sabio húngaro Hugo von Meltzl, discípulo de Goethe y partidario de la *Weltliteratur*, la caricaturizaba cuando preconizaba un *Dekaglottismus* de las lenguas de civilización: alemán, inglés, español, holandés, húngaro, islandés, italiano, portugués, sueco y francés. La crítica es fácil. En nuestros días la han formulado en particular los comparatistas de los países del este de Europa. Un universitario checo, Jan Mukarovsky, ve en la *Weltliteratur* un acontecimiento vinculado al advenimiento de la burguesía, la "subordinación de la mayoría aplastante de las literaturas nacionales a algunas (así llamadas) grandes literaturas, fuente privilegiada de toda imitación creadora". Ya no es momento, como dice Étiemble, de "literaturas de maestros" y de "literaturas de esclavos".

La noción de obra maestra se presta asimismo a polémica. Es fluctuante y los criterios que mantiene Fritz Strich en su *Philosophie der Literaturwissenschaft* (1930) —el éxito internacional, la calidad duradera— muy pronto resultan insuficientes. No dan cuenta de esta "obra maestra desconocida" que no es sólo un fantasma balzaciano. Étiemble, no obstante, vuelve, si no a la noción de obra maestra, al menos a la de gran obra cuando escribe que, "en lugar de desperdiciar el tiempo leyendo mil libros malos de los que todos hablan, habrá que escoger entre las decenas de miles de grandes obras que sólo esperan nuestra buena voluntad". Pero ¿sólo existen grandes obras? Y escoger entre ellas, ¿no es escoger dentro de una selección que, como lo observaban Wellek y Warren, no podría satisfacer al erudito?

Lo que Étiemble se cuida bien de confundir es el uso que se hace de las grandes obras mundiales, este "goce", esta "asimilación" de la *Weltliteratur* al "conocimiento" sospechoso que dan de ellas los grandes diccionarios, las antologías y estos *world literature courses* que suelen impartirse fácilmente en las universidades norteamericanas, *survey courses* que se empeñan en

abarcar en un semestre la literatura universal, desde la *Epopeya de Gilgamesh* hasta *La guerra y la paz*. Con todo, tal vez no haya que burlarse de estos medios de iniciación que, si se hace buen uso de ellos, pueden permitir el acceso a una cultura auténtica. A condición, claro está, de que este saber de segunda mano se refuerce prontamente con una experiencia personal de la lectura. Y a esta toma de partido en favor del goce siempre se podrán contraponer las críticas que se han hecho tradicionalmente a aquel que, como lo preconizaba Montaigne, degusta "un poco de cada cosa y nada a la vez, a la francesa".

De cualquier forma, al recomendar "pulir sus sesos en contacto con los del otro", Montaigne proponía un ideal de salud intelectual que no podría rechazar el defensor de la literatura universal. Goethe, y antes de él Mme de Staël, veían en la frecuentación de libros extranjeros un medio para corregirse mutuamente. Goethe alababa en particular a Carlyle por haber juzgado con tanta pertinencia a Schiller, cosa que un alemán no hubiera hecho mejor. Ésta es la forma primera de estos intercambios cuya necesidad afirmaba Étiemble desde *Comparaison n'est pas raison*:

> En adelante, la primera de las tareas que se impone a los comparatistas es, por lo tanto, renunciar a cualquier clase de chauvinismo y de provincianismo, reconocer por fin que la civilización de los hombres, en la que los valores se intercambian desde hace milenios, no se puede comprender y saborear sin referencias constantes a estos intercambios, cuya complejidad prohíbe ordenar nuestra disciplina en función de una lengua o un país privilegiado entre todos.

Semejante prohibición no carecía sin embargo de excesos, que pueden corregirse en nombre del humanismo. Basta para ello escuchar una vez más la lección de Montaigne en el ensayo "De la vanité":

> Al contrario [de los franceses chauvinistas, de los cortesanos], voy peregrinando imbuido de nuestras costumbres, no con el fin de buscar gascones en Sicilia (bastantes he dejado en las posadas); busco más bien griegos y persas: intimo con ellos y considero; en ello me empleo y ocupo mi tiempo. Y por cierto, no he encontrado costumbres que valgan menos que las nuestras. Adelanto poco, pues apenas he perdido de vista mis propios catavientos. [*Essais*, III, 9]

Conocer el extranjero no supone necesariamente el olvido del país propio y de su lengua. Todo lo contrario. El propio Étiemble vuelve en sus *Essais de littérature (vraiment) générale* [*Ensayos de literatura (verdaderamente) general*] sobre aquello que había encontrado demasiado rígido en su panfleto anterior:

Sin duda es sano que el alemán conozca mucho mejor su literatura que la de los persas o de los japoneses y recíprocamente; pero ¿no se podría admitir que nadie tiene en lo sucesivo el derecho de meterse con la *Weltliteratur* o, mejor dicho, con la *literatura*, si no ha hecho el esfuerzo por salir del determinismo de su nacimiento?

Thomas Melone afirmaba que el camino del investigador africano pasa decididamente por las civilizaciones africanas. Y el objetivo que él asignaba a una crítica literaria africana era presentar al público mundial las obras más significativas de la literatura africana "sobre la base de [la] propia sensibilidad estética [de los africanos], de su propia evaluación de las civilizaciones negroafricanas, de [su] propia visión del devenir africano, en el marco de la originalidad de [su] ritmo, del movimiento inquieto de [su] lengua, y de las leyes del patrimonio cultural nacional". De este modo, él esperaba hacer que se escuchara una voz en "el concierto universal". El camino del comparatista es otro: penetrado de su propia voz, y en su lugar en el concierto, está a la escucha de otras voces.

El hecho comparatista

PIERRE BRUNEL

Los estudios literarios versan en primer lugar sobre textos. Ahora bien, un texto no siempre es puro. Acarrea elementos extranjeros. Esta presencia constituye el hecho comparatista. Un primer acercamiento a la luz de la literaturara comparada ha de pasar por ahí, puesto que es al comparatista al que corresponde subrayar esta presencia y sacar provecho de ella.

Oviamente que es difícil y hasta artificial aislar tal o cual elemento en el texto, puesto que está formado por sus diversos componentes, que es su "tejido". Y vacilaríamos en emplear este epíteto de "extranjero" si no hiciera referencia, inevitablemente, a un "en otra parte" o a "otro". Además, la trayectoria descriptiva, analítica, tiene siempre algo de provisional. Las grandes síntesis vendrán después.

¿Se puede hablar de "leyes" sin ser tachado de cientificismo ingenuo en literatura? No obstante, son tres las leyes que nosotros quisiéramos tratar de enunciar: la ley de emersión, la ley de flexibilidad y la ley de irradiación.

I. LEY DE EMERSIÓN

Una hermenéutica nos conduciría a las profundidades del texto. Una descripción se contenta con permancecer en la superficie. Estas metáforas de uso común sobrecargan a una palabra que es esencialmente metafórica. Podemos ver emerger a la superficie del texto elementos gramaticales (el pronombre francés *en*, por ejemplo, si lo buscamos), sonidos (una aliteración, una asonancia). No es éste el pasto del comparatista. En cambio, su atención despierta con la aparición de una palabra extranjera, de una presencia literaria o artística, de un elemento mitológico.

UN VOCABLO EXTRANJERO

Son bien conocidas las manifestaciones de cierto esnobismo (pero a fin de cuentas, ¿esta palabra no es importada del inglés?) —el de Odette de Crécy en *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*], el de la alta sociedad de San Petersburgo en *La guerra y la paz*. Marcel Proust se entretuvo, sobre todo en *Un amour de Swann* [*Un amor de Swann*], en multiplicar las palabras tomadas del inglés por la mujer galante que de este modo cree que habla *chic*. Tolstoi nos ofrece la imagen de una sociedad en la que el francés se aprendía y apreciaba. En otras partes, el italiano es la lengua de rigor: en Stendhal o en el salón de los Lanty al comienzo de *Sarrasine* de Balzac.

Nos limitaremos a un ejemplo: las palabras inglesas en las *Illuminations* [*Iluminaciones*] de Rimbaud, que tienen, al parecer de Verlaine, un título inglés (en su prefacio de 1886 escribió: "La palabra *Illuminations* es inglesa y quiere decir grabados coloreados —*coloured plates*: es incluso el subtítulo que Rimbaud puso a su manuscrito"). Un poema en prosa como "Promontoire" nos da de ello una ilustración tan conmovedora que se entiende que algunos críticos —V.-P. Underwood, por ejemplo— hayan creído que se inspiraba en Inglaterra. Rimbaud da cabida, *in extenso*, a un *brick*, evoca los *Embankments*, no de Londres, sino de "una Venecia turbia": el Albert Embankment fue inaugurado en 1869, el Victoria Embankment en 1870; el de Chelsea, en construcción cuando Rimbaud estuvo en Londres por primera vez, fue finalizado en 1874 cuando él se encontraba con Germain Nouveau y daba —tal vez— el último toque a las *Illuminations*. Si Rimbaud habla de *rails* en "Villes" ("Ce sont des villes!"), introduce la palabra *railways* en "Promontoire". Tampoco se resiste al encanto de los nombres geográficos ingleses o norteamericanos, "Scarbro' " o "Brooklyn". El primer editor, el de *La Vogue*, no supo identificar la tan elegante ciudad de Scarborough, en la costa de Yorkshire, a unos 380 kilómetros de Londres, cuyo "Grand Hotel", el más grande de Europa, había sido inaugurado en 1867. Este hotel toma la forma de promontorio, se convierte en el "Palais-Promontoire" imaginario, aquel hacia el cual el alma pierde el rumbo de su navío, como en la *Tercera Nemea* de Píndaro.

Tenemos aquí el punto de partida para una investigación biográfica análoga a la de V.-P. Underwood en su libro sobre *Rimbaud et l'Angleterre*, para una investigación lingüística (se dispone además de listas de palabras inglesas formadas por Rimbaud), para una investigación imagológica (Inglaterra era para Rimbaud como el lugar del urbanismo moderno, de la ciudad que no termina, como el Bleston de Michel Butor en *L'emploi du temps*).

El vocablo extranjero puede tener algo más insólito todavía. Pensamos en

"TAT TWAM ASI" que aparece al principio de la segunda parte de la novela de Gabriele D'Annunzio *Il piacere* [*El placer*], en el momento de la convalecencia de Andrea Sperelli. Es la fórmula sánscrita denominada *Mahavakya* —la Gran Palabra—, y el novelista italiano la retomó en realidad de *Die Welt als Wille und Vorstellung* [*El mundo como voluntad y representación*] de Schopenhauer (III, 44: "Si tuviera que dar al contemplador una explicación concisa y sugerente de la esencia íntima de todos estos seres, no podría hacer nada mejor que escoger una fórmula sánscrita que aparece con mucha frecuencia en los libros santos de los hindúes y que se llama *Mahavakya*, la Gran Palabra: *Tat twam asi*, es decir, 'tú eres esto' "). Mediante el hecho comparatista se nos convida, así pues, a tomar de una doble fuente la influencia de Schopenhauer sobre D'Annunzio; la lectura que hizo Schopenhauer de los *Upanishadas* en la traducción latina de Anquetil-Duperron.

UNA PRESENCIA LITERARIA O ARTÍSTICA

El último ejemplo nos sugiere una presencia: pero la de Schopenhauer sólo se percibía indirectamente en el texto de D'Annunzio. Pongamos otro ejemplo en el que la expresión es directa. Lo tomamos del capítulo IX de la novela de Oscar Wilde *The picture of Dorian Gray* [*El retrato de Dorian Gray*] y daremos primero la cita en inglés para hacer más notoria la entrada del nombre francés, Théophile Gautier:

...my dear old Basil, if you really want to console me, teach me rather to forget what has happened, or to see it from the proper artistic point of view. Was it not Gautier who used to write about la consolation des arts*?*

[...mi querido Basil, si en realidad quieres consolarme, enséñame más bien a olvidar lo que ha sucedido o a verlo desde un punto de vista propiamente artístico. ¿No fue Gautier quien gustaba de escribir sobre *el consuelo de las artes*?]

En el libro, la presencia de Théophile Gautier es importante. Se trata, en el capítulo XIV, del volumen de *Émaux et camées*], modelo de un esteticismo que permitiría trascender las contingencias de la existencia.

Esta presencia puede ser la presencia de un nombre. Vladimir Nabokov, en *Pale fire*, hace una sola alusión a Gide; no obstante, evoca con mucha frecuencia su manera de especular. La alusión puede ser explícita, por ejemplo, cuando Chateaubriand escribe en el prefacio del *Voyage en Amérique*: "Podemos admirar la ruta que trazó Colón por sobre las profundidades del océano; pero para los pobres negros, éste es el camino que, según Milton, la

muerte y el mal construirían sobre el abismo." La alusión puede ser también implícita, como el "addio, addio" que Marianina Lanty canta al anciano en *Sarrasine*, que alude a uno de esos innumerables "addio" que se cantaban en la ópera italiana y, para ser más exactos, en el quinteto de los adioses en *Così fan tutte* de Mozart.

Insistamos en una presencia en lo profundo del texto. En su ensayo sobre "El fin de la filosofía y el viraje", Heidegger medita sobre la libertad que se confiere al hombre a partir de que se percibe el *Gestell* como un modo actual de develamiento del ser y no como una simple opción del hombre. "Esta libertad [*Verwinden*] —escribe— se asemeja a la de un hombre que 'supera' su dolor en el sentido en que, lejos de deshacerse de él y de olvidarlo, lo habita." Esto es una referencia al poema de René Char "J'habite une douleur" en *Le poème pulvérisé*, que el propio Char comentó en *Arrière-histoire du Poème pulvérisé* (1972):

> Éste es para mí uno de mis poemas más "consumados", el alimento que lo compone no se deteriorará, no toca la médula del aire sino completamente oculto. Yo estaba en aquel momento *grávido de mil años de poesía y de desamparo anterior*. Tenía que expresarlo. Tomé mi cabeza como se agarra un grano de sal y, literalmente, la pulvericé... De esta ilusión atroz nació "J'habite une douleur".

He aquí nuevamente el punto de partida para estudios comparatistas: el recurso de Heidegger a los poetas; el vínculo entre Char y Heidegger (su primer encuentro en 1955, los seminarios de Thor en 1966, 1968 y 1969; véase sobre este punto Jean Beaufret, "L'entretien sous le marronnier", en *L'Arc*, núm. 22, 1963, pp. 1-8); el recurso de ambos a la filosofía de Heráclito.

UN ELEMENTO MITOLÓGICO

Los elementos procedentes de la Grecia o de la Roma antiguas son también elementos "extranjeros". Por ello, no vacilaremos en introducir desde ahora los residuos de una mitología clásica sumamente tenaz que, por lo demás, no es excluyente de otras mitologías.

Tomaremos aquí como ejemplo el surgimiento del mito de Antinoo, ese joven griego de Bitinia, sumamente bello, que fue el favorito del emperador Adriano y que se ahogó en el Nilo para prolongar, según se dice, la vida de su amo: Adriano lo colocó a la par con los dioses e hizo reproducir su imagen por los artistas más famosos. Se le confiere un tipo de porte oriental creado según las imágenes de Dionisio. Jean Lorrain le dedicó un soneto en *Le sang des dieux* (1882):

Les flots glacés du Nil ont gardé ta mémoire,
ephèbe, et sous ton front ombragé de lotus
ton corps, pétri de fange et d'immortelle gloire,
fait rêver dans la nuit tes frères inconnus.

Rome a durant vingt ans adoré tes pieds nus,
les larmes des Césars en ont poli l'ivoire
et, debout sur le seuil des siècles méconnus,
tu souris à travers les mépris de l'histoire.

Tes beaux pieds transparents surchargés d'anneaux d'or,
qu'Adrien tout en pleurs entre ses mains avares
déjà raides et froides, serrait, baisait encor,

triomphant de nouveau sous des étoffes rares
et font revivre, hélas!, mille ans après ta mort,
l'ère auguste des dieux et des amours bizarres.

[Las gélidas olas del Nilo conservan tu memoria, / efebo, y bajo tu frente sombreada de lotos / tu cuerpo, amasado de barro y de gloria inmortal, / hace soñar en la noche a tus hermanos ignotos. // Por veinte años Roma adoró tus pies desnudos, / las lágrimas de los Césares bruñeron su marfil / y, parado en el umbral de los siglos menospreciados, / sonríes en medio de los ludibrios de la historia. // Tus bellos pies transparentes recargados de anillos de oro, / que Adriano bañado en llanto entre sus manos avaras, / ya rígidas y frías, estrujaba y volvía a besar, / triunfante de nuevo bajo prendas regias / y hacen revivir, ¡ay!, mil años después de tu muerte, / la era augusta de los dioses y de los amores bizarros.]

Antinoo ya estaba presente en *Sarrasine*: Balzac imaginaba a Filippo, el hermano de Marianina, como "una imagen viva de Antinoo", con formas más delgadas. En *El retrato de Dorian Gray*, el pintor Basil Hallward, después de haber representado al joven con los rasgos de Paris, de Adonis cazador, lo pinta "coronado de grandes flores de loto, sentado en la proa de la barca de Adriano y mirando en lontananza el Nilo turbio y verdoso". Por otra parte, considera que el que fue el rostro de Antinoo para los últimos escultores griegos es el equivalente de lo que fue para los venecianos la invención de la pintura al óleo.

Se constituye un mito de época, uno de esos que estudió Mario Praz en *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930; traducción inglesa, *The romantic agony*; traducción francesa: *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, Denoël, 1977; traducción española: *La carne, la muerte y el diablo*, Monte Ávila, 1974). En el segundo plano de las obras de

Wilde y de Lorrain, hay que poner un texto verdaderamente fundador, el prefacio de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier en el que ya se toma a Antinoo como modelo de la belleza, en tanto que "el hombre [...] es el animal más vil que hay sobre la tierra".

A partir de ahí se pueden iniciar diferentes tipos de investigación: un estudio de historia literaria general; el estudio de una temática de época, la de la Belleza, que rebasa ampliamente el motivo mitológico de Antinoo; un estudio más propiamente tematológico sobre esta figura y sus diferentes avatares en la literatura de fin de siglo.

Pero es conveniente insistir una vez más en la importancia de la emersión y desconfiar cuando el motivo mitológico permanece implícito o dudoso. No es seguro que el mito de Fausto esté presente en "Vagabonds", otro poema en prosa de las *Illuminations*, a pesar de la presencia del "satánico doctor". Su presencia es indiscutible en la novela corta de Henry James *Collaboration*, en la que el narrador empuja al joven poeta inglés Vandemer a asociarse con el compositor alemán Heindenmauer:

I might have been a more mocking Mephistopheles handling over this pure spirit to my literally German Faust.

[Hubiera podido ser un Mefistófeles más burlón entregando este espíritu puro a mi Fausto, un Fausto literalmente alemán.]

II. LEY DE FLEXIBILIDAD

"La literatura produce literatura" ("*literature produces literature*"): esta fórmula de Jan Brandt Corstius en *Introduction to the comparative study of literature* (Nueva York, Random House, 1968, pp. 163-164) podría parecer que endurece el principio mecanicista que tantes veces se ha reprochado a los estudios de literatura comparada. René Wellek, en particular, arremetió en contra de un positivismo espurio que le parece característico de la escuela francesa. El nombre que le da y que no tiene equivalente en francés o en español, *factualism*, el cuestionamiento de un "hecho intermedio" (*neutral fact*) que se supone ligado con otros hechos precedentes, confirman que, antes de cualquier discusión, es preciso establecer las modalidades del hecho comparatista. Los excesos del seudocientificismo que denuncia Wellek sólo se explican por la ignorancia de una característica esencial de este hecho que nosotros denominaremos flexibilidad.

Una vez más, la palabra produce imagen y sólo habría que considerarla como una aproximación a una realidad difícil de captar. Esta palabra nos permite sugerir la soltura y al mismo tiempo la resistencia del elemento extranjero en el texto, las variaciones de intensidad a merced de la lectura crítica y también recordar los derechos de la imaginación: Montaigne hablaba de "la flexibilidad de nuestra invención para forjar razones para todo tipo de sueños".

SOLTURA

El elemento extranjero no se introduce en el texto sin modificaciones, a veces incluso alteraciones, que pueden llegar a ser considerables. Distinguiremos las deformaciones, fortuitas o no, transposiciones demasiado brutales para no ser voluntarias con el fin de que surja un juego sobre la ambigüedad, que de por sí ya es literatura.

Deformaciones

La palabra es flexible por esencia. Rollin decía que "las palabras, semejantes a una cera blanda, tienen una flexibilidad que se adecua maravillosamente a todo tipo de formas; de modo que se las maneja y se les hace dar vueltas como se quiere" (*Histoire ancienne*). Cuando Claudel, en una carta a Larbaud, inventa, a partir del portugués *fiscalizar*, un nuevo verbo, demuestra que la palabra se deja adoptar fácilmente —y por lo tanto se adapta—, al mismo tiempo que rinde un homenaje discreto a la predilección de su corresponsal por el terreno lusitano.

Pero sucede con frecuencia que, en la transcripción de una cita extranjera, se transforma una palabra. Así *fearless* sustituye a *fardeis* en los tres versos de *Hamlet* que Auguste Dozon puso como epígrafe en su soneto "Le rêve" (esto lo indica Claude Pichois en la edición de las *Œuvres complètes* de Baudelaire en la Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 1094). Otra modificación: el texto citado se puede atribuir a otro autor. Así pues, en el capítulo XXVI de *La chartreuse de Parme* [*La cartuja de Parma*], Stendhal atribuye a Petrarca versos de Metastasio, los cuales Celia repite para sí, feliz de ver que Fabricio no la ha olvidado:

> *Non, vous ne me verrez jamais changer,*
> *beaux yeux qui m'avez appris à aimer.*

[No, no me veréis nunca cambiar, / Hermosos ojos que me habéis enseñado a amar.]

El intermediario podría ser Jean-Jacques Rousseau, que encabezó la carta XXXIV de la primera parte de *La nouvelle Héloïse* [*La nueva Eloísa*] con estos versos, sacados del *Ciro riconosciuto* (acto III, escena 12):

No, non vedrete mai
Cambiar gl'affetti miei,
Bei lumi onde imparai
A sospirar d'amor...

que Rousseau tradujo: "No, no, hermosos ojos que me habéis enseñado a suspirar de amor, no me veréis nunca cambiar en mis afectos." ¿Ignorancia de Stendhal? ¿Confusión? Es más verosímil que no haya resistido al placer de introducir el nombre del poeta del amor por excelencia...

Un elemento mítico también se puede deformar. Una estrofa del "Voyage", al final de *Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*], o la dedicatoria de *Les paradis artificiels* [*Los paraísos artificiales*], indican la existencia de una ternura verdaderamente amorosa entre Orestes y Electra. Ninguno de los textos antiguos dedicados a los atridas autoriza semejante interpretación. Sin embargo, es tan cara a Baudelaire que, en "Un mangeur d'opium", hace de Thomas de Quincey un "Orestes del opio" y de su esposa la "Electra de las bondades reparadoras", la que "durante años ha enjugado de su frente los sudores de la angustia y refrescado sus labios apergaminados por la fiebre". Hay que hacer referencia, pues, a *Confessions of an English opium-eater* [*Confesiones de un inglés comedor de opio*] para encontrar la fuente de Baudelaire. En las "Confesiones preliminares", Thomas de Quincey cuenta que fue "perseguido por visiones tan atroces, por fantasmas tan espantosos como los que alguna vez acecharon la cuna de Orestes". Al menos él compartía apoyos tan poderosos como los suyos:

Mis Euménides, como las suyas, persistían al pie de mi lecho, me miraban fijamente entre las cortinas; pero a mi cabecera, privándose del sueño para permanecer a mi lado durante las largas horas de la noche, velaba mi Electra. Sí, eres tú, bien amada M[argaret], cara compañera de estos últimos años, la que fuiste mi Electra; tú no has querido que una hermana griega sobrepasara a una esposa inglesa en nobleza de alma, ni tampoco en afecto fiel. Pues no has dudado en rebajarte a las humildes tareas de la bondad, a las servidumbres del amor más tierno: durante años, enjugaste de mi frente los sudores malsanos, refrescaste mis labios ardientes resecados por la fiebre. Y cuando, después de haber largamente congeniado con mis sufrimientos, viviste tu sueño apacible atormentado a su vez por el contagio de mis luchas terribles con los fantasmas y las sombras enemigas que con frecuencia me decían: "Ya no dormirás", aun entonces ninguna queja te escuché, ni siquiera un murmullo; conservaste tu sonrisa angélica, sin retroceder ni un paso en esta tarea de amor más que

la Electra antigua. Pues, aunque griega e hija del Rey de los hombres, también le ocurrió llorar, oculto el rostro entre los pliegues de su túnica.

El propio De Quincey indica su fuente, el principio del *Orestes* de Eurípides. Llama la atención que las citas que hace del texto de Eurípides son por lo general incorrectas. Por ejemplo, en la última línea del pasaje que hemos citado, sustituye *krâta* (la cabeza) por *omma* (la mirada) en el llamado que hace Orestes a su hermana:

Συγγονε, τι κλαιειζ κρατα θεισ' εισω πεπλωυ;

[Hermana, ¿por qué llorar con la cabeza envuelta en velos?]

Más grave aún, transforma en mujer-esposa a esta hermana que, en la obra de Eurípides, sólo es hermana. "He aquí, dijo con fuerza, mi vasallaje más dulce; no niego a los miembros de un hermano los cuidados de una mano fraternal" (v. 221-222). Y ella se lamentaba de llevar, "sin esposo (*agamos*), sin hijos (*ateknos*), una deplorable existencia" (v. 206). De Quincey idealizó a la Electra de Eurípides, y Baudelaire fue más lejos aún en el sentido de esta deformación.

Inversiones

A veces basta con cambiar una letra para que el sentido de una palabra se modifique. Éste es el juego que juega Laforgue cuando, en *Les moralités légendaires*, transforma la célebre exclamación de Hamlet: "*Words, words, words*" (palabras, palabras, palabras) en "*worms, worms, worms*" (gusanos, gusanos, gusanos). Raymond Queneau es por cierto más tímido cuando hace decir al loro Laverdure en *Zazie dans le métro* [*Zazie en el metro*]: "Hablas, hablas, es todo lo que sabes hacer."

Las referencias a Hamlet son muy numerosas en la poesía de Laforgue. Él gusta en particular de poner citas de esta tragedia en los epígrafes a sus poemas. El "*alas, poor Yorick!*" ["¡ay, pobre Yorick!"] está en uno de los "Dimanches" en los que el otoño enterrador remueve las hojas y los recuerdos. En otra pieza intitulada "Excuse macabre", dedicada a Hamlet, príncipe de Dinamarca, habla a la manera de Shakespeare al cráneo de una tal Margaretha. Pero el enternecimiento de Hamlet cede su lugar a un humor mucho más áspero y más mordaz todavía con respecto a la mujer:

Margaretha, ma bien-aimée, or donc voici
Ton crâne. Quel poli! l'on dirait de l'ivoire.
(Je le savoure assez, chaque jour, Dieu merci,
et me permets d'ailleurs fort rarement d'y boire.)
[...]
Margaretha, ma bien-aimée, et puis enfin,
Contemple le cosmos! — l'humanité, qu'est-elle,
Dans cet océan plein de vertige? Un essaim
D'atomes emportés dans la course éternelle!
Et puisque, en fin de compte, il n'est rien ici-bas
Qui ne soit vanité, fumée,
Ton crâne..., je puis bien le vendre, n'est-ce pas,
Margaretha, ma bien-aimée?

[Margaretha, mi bien amada, he aquí / tu cráneo. ¡Qué bruñido! Se diría de marfil. / (Lo saboreo, cada día, a Dios gracias, / y, por cierto, rara vez llego a beber en él.) / [...] / Margaretha, mi bien amada, y por fin / ¡contemplo el cosmos! —la humanidad, ¿qué es, / en este océano lleno de vértigo? ¡Un enjambre / de átomos llevados por el curso eterno! / Y puesto que, a fin de cuentas, no hay nada aquí abajo / que no sea vanidad, humo, / tu cráneo..., puedo acabar por venderlo, ¿no es así, / Margaretha, mi bien amada?]

Hay ejemplos célebres de citas en sentido contrario. El "*Un seul être vous manque et tout est repeuplé*" ["Un solo ser os falta y todo vuelve a poblarse"] de Giraudoux en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. O el verso de Nash, "*Brightness falls from the air*" ["El resplandor cae del aire"], que se convierte en "*Darkness falls from the air*" [La oscuridad cae del aire"] en *Portrait of the artist as a young man* [*Retrato del artista adolescente*] de Joyce: la oscuridad sustituye al resplandor. Con todo, en estos casos las modificaciones operan dentro de un mismo ámbito lingüístico: eluden por ello al comparatista. La vía de Thomas Mann en *Der Tod in Venedig* [*Muerte en Venecia*] parece mucho más insidiosa cuando concibe una serie de ensoñaciones socráticas de Gustav Aschenbach ante un Fedro que no es otro que Tadzio. No hay nada en el diálogo de Platón que indique una atracción de este tipo por su interlocutor. En cambio, el ensueño del nuevo Sócrates es ensueño del cuerpo del muchacho. Y en tanto que Sócrates enseña una ascensión del objeto bello hacia la Idea, Aschenbach descubre, al fin de su aventura, la caída a la que el deseo arrastra inevitablemente al artista.

La literatura grecolatina conoció una forma radical de inversión, denominada *adunaton* (imposible). El procedimiento consistía en darle la vuelta a un dato conocido. Así Titiro, en la primera de las *Bucólicas* de Virgilio, declara, al defender ante Melibea al poderoso protector (Octavio) que le ha permitido permanecer en aquellas tierras:

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi,
et ferta destituent nudos in litore pisces
ante per erratis amborum finibus exsul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore vultus.

[Veremos también a los ciervos ligeros pastar en pleno cielo, y las olas dejar al desnudo los peces en la orilla; veremos, en un exilio vagabundo, intercambiando uno y otro su patria, al parto beber el agua de Saona y al germano la del Tigris, antes que sus huellas se borren de nuestro corazón.]

Rimbaud extiende el procedimiento al tema mítico en una de las *Illuminations* intitulada "Villes" ("Ce sont des villes!"). El nacimiento de Venus Anadiómena tiene lugar "por encima del nivel de las más altas crestas", mientras las Bacantes, por lo común exultantes, sollozan, y "Allá arriba, con los pies en la cascada y en las zarzas, los ciervos amamantan a Diana". Jean Hartweg, que con razón llamó la atención sobre la inversión contitutiva del texto en este poema en prosa, se contenta con indicar que "las funciones sujeto/objeto se invierten" (número especial *Rimbaud* de *Littérature*). Pero ¿se ha visto ya que Diana amamante a los ciervos, a los que caza y hace que huyan a su paso? Lo que se altera en este caso es el mito de la cazadora y también de la diosa virgen olvidadiza de su femineidad.

El juego de la ambigüedad

En las *Illuminations*, la práctica del lenguaje es también una práctica de la ambigüedad. V.-P. Underwood incluye en el número de "expresiones híbridas" que constituyen los anglicismos de Rimbaud las "bandas de música rara" que atraviesan el campo en "Vagabonds". Él ve en ellas una posible alusión a los "grupos de músicos ambulantes, sobre todo alemanes [*German bands*], que se veían en Inglaterra en aquella época y hasta 1914 aun en las pequeñas ciudades de provincia [...]. Rimbaud podía saber que la palabra inglesa conserva un sentido antiguo de la palabra francesa *bande*". A veces la ambigüedad bordea el enigma. Éste es el caso de la palabra *spunk*, en "Dévotion", de la que nadie ha podido decir con claridad hasta ahora si designa la chispa, la valentía, la yesca o el esperma.

A decir verdad, el texto de Rimbaud es ambiguo y se presta por lo mismo a estas interpreteciones estúpidas o delirantes que Étiemble se complació en reunir en un grueso repertorio de sandeces. Sabemos por ejemplo las vicisitudes del "Yo es otro". En la carta de Georges Izambard del 13 de mayo de 1871 hay otra fórmula, no menos misteriosa, y complementaria de la precedente:

Es falso decir: Yo pienso. Habría que decir: Se me piensa. ¿Perdón por el juego de palabras?

La fórmula es flexible, con la autorización del autor. Henry Miller vio en ello la prueba de que había en Rimbaud una "luz, una luz asombrosa, pero que no resplandecería hasta después de muerto. Él venía de más allá de la tumba, de una *raza lejana*, portadora de un nuevo espíritu, de una conciencia nueva. ¿No fue él quien escribió: 'Es falso decir: Yo pienso. Habría que decir: Se me piensa'?" (*The time of the assassins* [*El tiempo de los asesinos*]). Pero por su parte, desde una perspectiva menos lírica, tal vez más convincente, Shoshana Felman descubre "con qué rigor, con qué ironía este texto de Rimbaud inscribe, reescribe y desconstruye otro texto, que se lee en él en filigrana: el del *cogito* cartesiano" (*La folie et la chose littéraire*). Ante las notas vengativas de Nietzsche contra Descartes en los fragmentos reunidos bajo el título de *Der Wille zur Macht* [*La voluntad de dominio*], ésta es una manera de romper con esta gramática que se ha querido hacer pasar por filosofía.

Ambiguo, polisémico, el mito habla mediante enigmas. Más aún, muy a menudo deja lugar al enigma. Así, en el transcurso de la consulta a los muertos, la famosa *nekuia* del canto XI de la *Odisea*, Ulises conoce por Tiresias su destino futuro: la muerte le llegará *ex alos*. La expresión es ambigua como los oráculos de Delfos. Puede querer decir que la muerte le llegará fuera del mar, y por tanto no morirá navegando como tantas veces ha temido. Puede querer decir en cambio que la muerte vendrá del mar: es la tradición llamada "telegónica", según la cual Telégonos, hijo de Ulises y de Circe, habría venido por mar para hacer una incursión en Ítaca y, a la sazón, habría dado muerte a su padre sin saberlo. La idea de una muerte marina de Ulises inspiró a Dante el asombroso relato que cierra el canto XXVI del *Inferno*. El héroe, después de haber abandonado a Circe, se habría dirigido al vasto océano y se habría perdido en él. Una montaña apareció de repente en las olas:

> *...ché della nuova terra un turbo nacque*
> *e percosse del legno il primo canto.*
> *Tre volte il fe' girar con tutte l'acque;*
> *alla quarta levar la poppa in suso,*
> *e la prora ire in giù, com'attrui piacque,*
> *infin che il mar fu sopra noi richiuso* [137-142].

[De la tierra nueva surge un torbellino, / cuyo primer canto golpea nuestro navío. / Tres veces lo hace girar levantando las aguas; / y a la cuarta alza la popa / y hunde la proa, como le plugo al Otro, / hasta que el mar se cerró sobre nosotros.]

En un poema de setenta versos escrito en 1833, Tennyson, jugando con varias

voces que permiten reconocer citas y alusiones, imaginó a su vez que el rey de Ítaca, vencido por el hastío de una vida inerte y vacía, y al emprender con sus compañeros las libres rutas de la mar hacia el poniente, se pierde en los lugares donde las estrellas se bañan en el oleaje. Pascoli, que tradujo este poema de Tennyson (en *Traduzioni e riduzioni*), reconoció que había habido tres poetas antes que él que habían desviado el mito de Ulises en el sentido en el que él quiso dirigirlo: Dante, Tennyson y Arturo Graf ("El último viaje de Ulises", en *Le Danaidi*, 1897). El *Ultimo viaggio* de Pascoli (publicado en *Poemi conviviali* en 1904) es el resultado de este empeño, confesado por el poeta, por "poner de acuerdo la Odisea con la leyenda contada por Dante y por Tennyson". Pero Homero, más prudente, se abstuvo de contar la muerte de Ulises. Él sólo se dedicó a dar qué soñar...

Resistencia

Susceptible de modificaciones, adaptable, el elemento extranjero es, no obstante, resistente en el texto: detiene la mirada, plantea una pregunta, mantiene una presencia otra.

Así, en "Aube" de Rimbaud, la palabra alemana *Wasserfall* (cascada) sorprende. Constituye un islote de lenguaje extranjero en el texto, y sobre todo quiebra la continuidad de la serie de anglicismos en las *Illuminations*. ¿Es necesario por ello demorar la concepción de esta prosa, esperar a la estancia de Rimbaud en Stuttgart en 1875 y la lista de palabras alemanas que establece en aquella época? Un nativo de Charleville podía conocer *Wasserfall* sin haber estado nunca en Alemania, y él escogió esta palabra por su calidad poética, por su misma extrañeza, que es como un primer grado en una ascensión de la mirada hacia la divinidad:

Río ante el *wasserfall* rubio que se despeinará a través de los abetos: en la cima plateada reconozco a la diosa.

La caída también sorprende al final de "La giornata de un nevrastenico", en *Canti orfici* [*Cantos órficos*] de Dino Campana. Los pórticos bajo los que el poeta-estudiante veía a los estudiantes de Bolonia son sustituidos por "la pesadilla de los pórticos" en la noche:

Scompaio in un vicolo ma dall'ombra sotto un lampione s'imbianca un'ombra che ha le labbra tinte. O Satana, tu che le troie notturne metti in fondo ai quadrivii, o tu che dall'ombra mostri l'infame cadavere di Ofelia, o Satana abbi pietà della mia lunga miseria.

[Desaparezco en una callejuela, pero fuera de la sombra, bajo un farol, palidece una sombra con los labios pintados. ¡Oh, Satanás, tú que metes a las putas nocturnas en el fondo de las encrucijadas, oh, tú que en la sombra muestras el infame cadáver de Ofelia, oh, Satanás, ten piedad de mi larga miseria!]

La invocación final está tomada de las "Litanies de Satan" de Baudelaire. El verso del estribillo se convierte en un *hapax*. Campana, el vagabundo solitario del barrio del placer, se pone al unísono con otra voz, que se vuelve dominante y en la que la suya se pierde.

Cuando, en la primera versión de *Partage de midi* (1906) de Paul Claudel, Amalric, considerando la situación del barco en medio del océano Índico, exclama:

> *Ici, tout est fini, à la bonne heure! Tout est* résolu *pour de bon.*
> *La situation*
> *réduite à ses traits premiers, comme aux jours de la Création:*
> *les Eaux, le Ciel, moi entre les deux comme le héros Izdubar*

[Aquí, todo ha terminado, ¡en buena hora! Todo ha sido *resuelto* de una vez por todas. / La situación / reducida a sus rasgos primeros, como en los días de la Creación: / las Aguas, el Cielo, y yo entre los dos como el héroe Izdubar],

el nombre del personaje mítico intriga tanto más cuanto que ha desaparecido de nuestros diccionarios y enciclopedias. Era el nombre que a fines del siglo XIX se daba a Gilgamesh, el único que conocían eruditos como Paul Haupt (*Ergebnisse einer erneuten Collation der Izdubar-Legenden* [*Nuevas anotaciones sobre las leyendas de Izdubar*]) o como Alfred Jeremias (*Izdubar-Nimrod, eine altbabylonische Heldensage* [*Izdubar-Nimrod, gesta heroica de la antigua Babilonia*], 1881), y la buena lectura no llegó hasta 1894, con Teophilus G. Pinches. Sea cual sea su exaltación, difícilmente puede ponerse a Amalric en el lugar del Dios del Génesis, y Claudel recurrió a una mitología menos chocante. Además, Gilgamesh es un héroe del diluvio, una especie de Noé babilónico: con lo cual la aventura adquiere otro sentido a partir de entonces. De hecho, como los otros pasajeros del paquebote y por mucho que le pese, Amalric, que cree volver a encontrar la transparencia de la creación primera, es "manejado, burlado, tentado, defraudado, maltratado, derribado". Él se creía el amo del mundo y no es más que un actor del drama.

Todos estos ejemplos son ejemplos aislados o lo han sido para los fines de la demostración. En realidad, sucede con mucha frecuencia que lo que hay en un texto es una red de elementos extranjeros. Podemos recurrir a la metáfora de Bachelard ya que el tratamiento del hecho comparatista exige

las mismas precauciones que el tratamiento de la imagen. El análisis hace que surjan en el texto una pluralidad de elementos extranjeros, cada uno de los cuales conserva una existencia específica (su resistencia), sin dejar de vincularse con los demás (su flexibilidad).

Vinculados entre ellos a pesar del océano que los separa, "Scarbro'" y "Brooklyn" están integrados en el texto de Rimbaud en una serie de nombres de lugares (Epiro, el Peloponeso, Japón, Arabia, Cartago, Venecia) tan variados como el universo. Los anglicismos de "Promontoire" (el *brick*, los *Embankments*, los *railways*) no excluyen ni los calcos del griego ("el regreso de las *teorías*") ni las palabras latinas (*villa*, *fanums*). Es como si el poeta hubiera querido construir este promontorio con una asombrosa síntesis de los tiempos (antigüedad, tiempos modernos) y de los continentes.

Asimismo, un texto poético puede estar tejido con una trama formada por citas o referencias. El ejemplo más notable es sin duda *The waste land* [*Tierra yerma*] de T.S. Eliot, donde las recuperaciones del *Tristán* de Wagner (v. 31-34, el canto del joven marinero, al comienzo del acto I; v. 42 "*Oed und leer das Meer*" ["Inhóspito y vacío el mar"], la voz del Pastor al comienzo del acto III) son inseparables de las alusiones —más autóctonas— a Shakespeare (v. 4:8 "*These are pearls that were his eyes*" ["Estas perlas eran sus ojos"], cita de *The tempest* [*La tempestad*]), o a Webster (v. 74, alusión a la queja del *White devil*), a Baudelaire (v. 60-61, paráfrasis del comienzo de los "Sept vieillards"; v. 76, verso del prefacio de *Las flores del mal*), a Dante (v. 63-68, la multitud que corre de los muelles hacia la ciudad es vista y oída como los neutrales del vestíbulo de los cobardes [*Inferno* III, 55-57] o como los habitantes de los Limbos [*Inferno* V, 25-27]). La demostración que hemos hecho de la primera parte del poema, "The burial of the dead", se podría hacer para cada una de las otras cuatro hasta el *shantih* final, tomado de un *Upanishad*. Las notas de T.S. Eliot aportan esclarecimientos y los facsímiles de la extraordinaria edición de Valerie Eliot (Hartcourt Brace, 1971) permiten estudiar en detalle estos elementos tomados en préstamo. Por ejemplo, vemos claramente que "*Oed un leer das Meer*" es un agregado al margen escrito a mano en el ejemplar dactilografiado.

T.S. Eliot indicó que "no sólo el título sino también el plan y, en gran parte, el simbolismo accidental de este poema se los sugirió el libro de Jessie L. Weston sobre la leyenda del Grial: *From ritual to romance*". Pero Eliot también reconoció su deuda con *The golden bough* [*La rama dorada*] de Frazer, "una obra de antropología que influyó profundamente en nuestra generación". La tierra agostada, la tierra yerma, es el "desierto" en el que Perceval encuentra a "tres caballeros y a unas seis damas, con la cabeza cubierta con capuchón, caminando, vestidos de lana y descalzos" (Chrétien

de Troyes, *Le roman de Perceval ou le conte du Graal* [*Perceval o el cuento del Grial*], Ed. Roach, v. 6217, 6274). Es la tierra de la penitencia, es sobre todo el reino devastado del rey Pescador, este hombre "mutilado al punto de que no se puede bastar por sí mismo" y a quien el caballero no ha sabido plantear las preguntas salvadoras. "Qué desdicha que tú seas tú —dice a Percival la muchacha que, según Chrétien de Troyes, encuentra en el bosque—: Pues, si tú hubieras planteado las preguntas, el poderoso rey que ahora está penando habría sanado de su herida y gobernaría en paz su tierra —que ya no volverá a gobernar. ¿Y sabes qué acaecerá por el hecho de que este rey ya no vuelva a gobernar su tierra y no haya sanado de sus heridas? Las tierras serán devastadas, las muchachas, privadas de apoyo, se quedarán huérfanas, muchos caballeros morirán —todos conocerán la desdicha por culpa tuya."

De esta tierra devastada es de la que Eliot nos ofrece la descripción en los versos 19-30 de "The burial of the dead":

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show fear in a handful of dust.

[¿Cuáles son las raíces que arraigan, qué ramas crecen / en estos escombros pétreos? Hijo del hombre, / Tú no puedes decirlo, ni adivinarlo, pues tú tan sólo conoces / un montón de imágenes rotas, donde el sol bate. / El árbol muerto no cobija, el grillo no consuela, y la reseca piedra no mana agua. Sólo / hay sombra bajo esta roca roja. / (Ven bajo la sombra de esta roca roja), / y te enseñaré algo diferente / de tu sombra que te sigue a zancadas por la mañana / o de tu sombra que al atardecer se levanta para encontrarte; / te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo.] [Trad. de Ángel Flores]

La roca roja (*this red rock*) es un motivo que procede del *Parzival* de Wolfram de Eschenbach. No es sino el propio Grial que Wolfram imaginó como una piedra que poseía las más maravillosas virtudes.

La tierra yerma es también la tierra morena (*the brown land*) de la que las

ninfas se han ido y a la que se evoca en la tercera parte del poema, "El sermón por el fuego". Ya no es Perceval ni el rey Pescador (aun cuando el verso 202 sea una cita del "Parsifal" de Verlaine), sino el divino Tiresias: el Tiresias de Tebas ("*I who have sat by Thebes below the wall*" ["Yo, que me senté junto al muro en Tebas"]), tal como lo veíamos en el *Edipo rey* de Sófocles o en *Las bacantes* de Eurípides, el Tiresias del Hades ("*And walked among the lowest of the dead*" ["Y anduve entre los muertos más viles"]), aquel que Ulises evoca en el canto XI de la *Odisea*, y más directamente el de Ovidio. "Aquello que Tiresias *ve* es la sustancia del poema", precisa Eliot en una nota. Al ser "la figura más importante del poema, aquella en la que se unen todas las demás", él puede ser también el rey Pescador y, en todo caso, en "El sermón por el fuego", no hay solución de continuidad entre el "yo" del rey Pescador (v. 189, "*While I was fishing in the dull canal*" ["Cuando pescaba en el calmo canal"]) y el "yo" de Tiresias (v. 218, "*I Tiresias, though blind, throbbing between two lives*" ["Yo, Tiresias, aunque ciego, palpitaba entre dos vidas"]).

La red de alusiones y referencias extranjeras es tanto más complicada cuanto que las palabras prestadas, las citas textuales, los elementos míticos se mezclan. Una y otra vez, Eliot puede recordar nombres de lugares (v. 8 el *Starnbergersee*, v. 9 el *Hofgarten*), introducir unos fragmentos de conversación en alemán (v. 10, "*Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch*" ["No soy ningún ruso, vengo de Lituania, soy alemán puro"]), parafrasear algunas líneas de Hermann Hesse en *Blick ins Chaos* [Mirada al caos] (v. 366-376) y proseguir el ensueño sobre el mito del rey Pescador (v. 422-423 "*I sat upon the shore / Fishing with the arid plain behind me*" ["Me senté en la playa / a pescar, la árida planicie tras de mí"]).

Tierra yerma puede resultar un texto excepcional, un ejemplo demasiado bello a causa de su carácter rapsódico. Pero la red de elementos extranjeros puede también estar presente en un texto de una lectura mucho más aireada como *La cartuja de Parma*. Encontramos en ella, en múltiples ocasiones, los *vetturini* [cocheros] de *Sarrasine*. El conde Mosca, celoso por la complicidad que existe entre Fabricio y la duquesa, descubre su situación de *terzo incommodo* (Stendhal se toma el cuidado de traducir la expresión y hace que la comente el propio personaje: "Esta bella lengua italiana está hecha para el amor"). Fabricio, al enterarse del regreso de la isla de Elba, expresa su admiración por el emperador y su confianza en este salvador de Italia con un lenguaje apasionado que es, Stendhal se toma el cuidado de señalarlo en una nota, la traducción en prosa de unos versos del célebre Monti:

En un clin d'œil toutes les tristesses qui, comme tu sais, empoisonnent ma vie, surtout les dimanches, ont été comme enlevées par un souffle divin. J'ai vu cette grande image de l'Italie se relever dans la fange où les Allemands la retiennent plongée; elle étendait ses bras meurtris et encore à demi chargés de chaînes vers son roi et son libérateur.

[En un abrir y cerrar de ojos todas las tristezas que, como sabes, envenenan mi vida, sobre todo los domingos, han sido como arrastradas por un soplo divino. Vi esta gran imagen de Italia alzarse en el fango en el que los alemanes la mantienen hundida; extendía sus brazos contusos y aún a medias cargados de cadenas hacia su rey y libertador.]

Se trata de los versos en los que Monti deploraba la muerte del geómetra Mascheroni, "In morte di Lorenzo Mascheroni", y evocaba no sólo a este expresivo partidario del orden nuevo, sino a Italia, cargada de cadenas, con la vestimenta desgarrada, y que acogía a Bonaparte, su hijo y su liberador. Asimismo Fabricio, temiendo ser encarcelado después de la denuncia de su hermano, es atormentado por el Spielberg, tal como lo describió Silvio Pellico en *Le mie prigioni* [*Mis cárceles*]. Hay, por último, "una atmósfera mítica de *La cartuja de Parma*" y Gilbert Durand, cuando la describe en el libro que lleva este título, procuró hacer notar que la mitología de Stendhal pasaba muchas veces por sus autores predilectos, Ariosto y Tasso. La profecía del abate Blanès, en el capítulo VIII, es el pasaje más notable en este aspecto. Evocamos, como Gilbert Durand, la visión profética de Astolfo y su mentor Saint-Jean sobre el destino de Hipólito d'Este en el canto XXXV del *Rolando furioso* o en la prefiguración del destino de Clorinda en el canto XII de *Gierusaleme liberata* [*Jerusalén libertada*]. Pero hay que remontarse sobre todo a la profecía homérica de Tiresias. No sólo encontramos el lenguaje mediante enigmas (¿quién es, por ejemplo, el inocente que usurpa los derechos de Fabricio?), sino que descubrimos que Stendhal cuela su materia novelesca en el molde de la epopeya, y el protagonista está siempre advertido de las peripecias esenciales de su destino (el envenenamiento del duque Ranucio-Ernesto IV a la instigación de la Sanseverina, el matrimonio de Clelia Conti con el marqués Crescenzi, que podría ser el inocente rival, el retiro de Fabricio a la cartuja).

Un texto breve puede hacer surgir los tres registros de referencias asociadas. Es el caso, por ejemplo, del célebre soneto de Nerval "El desdichado" en *Les chimères*. El título está en español, pero recubre una reminiscencia literaria. En el capítulo VIII de *Ivanhoe*, al torneo que ha organizado el príncipe Jean se presenta un caballero desconocido:

Ese caballero era de talla media, y por lo que podía juzgarse de un hombre revestido de armadura, parecía tener un cuerpo más esbelto que robusto. Su coraza era de acero ricamente damasquinado de oro, y no tenía otras armas en su escudo que un tierno roble desarraigado, y su divisa era la palabra española *desdichado*, es decir, desheredado [trad. (francesa) Defauconpret, 1820].

Esta reminiscencia literaria no es la única. El sol negro es un motivo que proviene del romanticismo alemán, y más concretamente de Jean Paul, quien sabe de esos estados en los que "miramos el sol del cielo físico sólo a través de un vidrio ennegrecido" ("Apéndice del apéndice, o Mi noche de Navidad"). Y la "Melancolía" no es otra que el grabado de Durero, que atormenta a Nerval. En cuanto a los afloramientos míticos, éstos son numerosos: Amor, Febo, Lusignan, la reina (de Saba), la sirena y sobre todo Orfeo, vencedor del Aqueronte.

Tambien hay aquí otras tantas "cadenas significantes", para retomar una expresión de Jacques Lacan. Cada uno de los elementos está cargado con la significación del contexto del que se ha arrancado: la cadena significante sostiene "como colgada en la puntuación de cada una de sus unidades todo lo que se articula de los contextos atestiguados, en la vertical, podríamos decir, de este punto". Jean-Pierre Coquet habla, refiriéndose a lo mismo y siguiendo a Julia Kristeva, de "*insistencia* del sentido" (*Sémiotique littéraire*, Mame, 1972, p. 12). Nosotros hemos preferido hablar de *resistencia*. La integración a un nuevo contexto es la oportunidad de una nueva flexibilidad. Pero sería demasiado simple imaginar una asimilación total. Nos ha parecido que se formaba en el texto una especie de segundo texto (o primero, si se plantea el problema en términos de génesis), constituido por elementos extranjeros diversos que afloran en él. No basta con constituirlo en intertexto mediante esta "desconstrucción-reconstrucción" que permite "*permutar* textos, jirones de textos que han existido o existen en torno al texto que se considera y finalmente en él" (Roland Barthes, "Théorie du texte"). No basta tampoco con remitirlo a algún "código gnomónico" o a "códigos culturales" (Barthes, *S/Z*). Barthes, quien nos propone la fórmula según la cual "todo texto es un tejido nuevo de citas revueltas", no ignora que cuando reunimos todos los saberes sólo formamos monstruos. Él pensaba en el monstruo de la ideología. Podríamos pensar también en el texto-centón (algo que se situaría más allá de la tentativa de T.S. Eliot en *Tierra yerma*) o en un modo de investigación del texto que consistiría únicamente en descomponerlo para poner aparte los componentes extranjeros y reunirlos en un fastidioso catálogo.

La literatura comparada sólo puede evitar este escollo si acepta ser crítica

literaria por entero. Una vez más, las enumeraciones sólo pueden ser un punto de partida, como escribía Raymond Trousson a propósito de los métodos de la tematología. Pero todavía hay que llegar a un acuerdo sobre el objeto de la crítica literaria. Wellek y Warren reprochan al universitario que vacile en juzgar por sí mismo, "por falta de sensibilidad o por pusilanimidad". Étiemble, colocándose del lado de la escuela llamada "norteamericana" de literatura comparada, cree que "el estudio comparado de las literaturas, en vez de limitarse al estudio de las *relaciones de hecho*, ha de tratar de desembocar en el valor de las obras, producir, ¿por qué no?, *juicios* de valor, tal vez hasta [...] contribuir a la elaboración de valores un poco menos arbitrarios que aquellos según los que vivimos o a causa de los cuales periclitamos" (*Comparaison n'est pas raison*). Pero ¿hay tanta necesidad de juzgar, y por qué este retrato del comparatista como periodista?

El mérito de lo que se ha llamado la "nueva crítica" es haber mostrado que importaba menos juzgar que describir a fin de comprender. Ya sea que se aplace la apreciación del valor literario de una obra o ya sea que se considere que "el juicio de valor sobre una obra depende de la estructura de ésta" (Todorov), lo que se sienta es, al margen de toda obsesión normativa, la urgencia de la lectura.

MODULACIÓN

En nuestra época se habla mucho de "lecturas" y hasta de "lecturas plurales". "Con respecto al texto plural, el olvido de un sentido no se puede tomar por una falta", escribió Barthes en *S/Z*. "¿Olvidar en relación con qué? ¿Cuál es la *suma* en un texto? Pueden haberse olvidado sentidos, pero sólo si se ha optado por dirigir al texto una mirada singular." Este derecho a dirigir al texto una mirada singular es lo que nosotros llamamos el derecho a la modulación.

V.-P. Underwood puso de relieve "Scarbro' " en su lectura de "Promontoire". Es su derecho, o el de su demostración. En efecto, antes que buscar una interpretación esta lectura se esfuerza por establecer un hecho de historia literaria. Underwood quiere demostrar que Rimbaud fue a esta ciudad inglesa. Si bien no llega a la afirmación pura, no está lejos de ella ("Las particularidades que acabamos de ver, agregadas a las que ya hemos puesto de manifiesto, volverían muy sorprendente la hipótesis de que Rimbaud no haya estado en Scarborough y que esta estancia no haya tenido lugar en el verano de 1874"). Esta lectura quiere asimismo dar cuenta, a partir de un elemento extranjero específico, de otros elementos igualmente específicos: las palabras

latinas, el empleo de una palabra de origen griego. ¿No hay, en efecto, múltiples vestigios de campamentos romanos en los alrededores de Scarborough? ¿No son los edificios religiosos de esta ciudad de estilo neogriego? Pero estaríamos más bien ante un fenómeno de contaminación, y el comentario se apoya en un elemento que ha de permanecer flexible. ¿Por qué no evocaría la palabra una maroma, como la del Scarbo de Aloysius Bertrand, el enano que se puede convertir en gigante como el promontorio se puede convertir en un continente?

Tal vez haya que desconfiar de las comparaciones demasiado fáciles. Como el nombre de Dante aparece en el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, podemos partir en busca de una estructura dantesca de la obra. Dublín contiene su infierno, del que hay que salir para encontrar un paraíso: la rosa a la que se alude hacia el final del libro. Pero Dante es el nombre que se da a una allegada de la casa, Mrs. Conway. Tal vez sea una deformación de *tante*, "tía". Por otra parte, si en el texto hay referencias explícitas a Dante, éstas no remiten a la *Divina commedia*, sino a la *Vita nuova* (los poemas dedicados a E.C.). Por último, hay muchas otras alusiones literarias en la novela: a Platón, por ejemplo, con la conversación socrática entre Lynch y Dedalus. Modular en un texto como éste consistiría en privilegiar una de estas claves, a voluntad o, mejor aún, en tratar de utilizarlas una tras otra.

Parecería más legítimo aún poner en primer plano la figura de Melusina cuando se estudia *Arcane 17* de André Breton, con la magnífica evocación del "segundo grito", pero la mujer-serpiente es demasiado ondulante por naturaleza para imponer una mitocrítica de sentido único. Ella está vinculada a Eva, a Isis arrodillada para reunir los pedazos dispersos de Osiris, y también a Elena, a Lucifer... Tendríamos incluso derecho a buscar una estructura órfica del mito melusiniano en este libro. La crítica puede modular diferentes figuras; modular también en función de las apariciones y desapariciones de Melusina y poner a favor de una temática de la libertad el afloramiento sucesivo de diversos personajes míticos.

En definitiva, habría que tomar siempre una precaución análoga a la que tomaba Claude-Edmonde Magny cuando presentaba *En busca del tiempo perdido* "como el relato de una ascensión mística, análoga a *Las flores del mal* o a la *Divina commedia*", el del viaje del alma que se gana su salvación y acaba por conquistar la eternidad a través de múltiples avatares gracias al Instante. "La interpretación que damos de la obra mediante el tema del viaje no es más que posible —precisaba la crítica—, y de ningún modo privilegiada en relación con cualquier otra" (*Histoire du roman français*).

III. LEY DE IRRADIACIÓN

La palabra "irradiación" suena a científica, como la palabra "ley". No obstante, la metáfora tendría que permitir expresar este otro postulado comparatista: el elemento extranjero en el texto puede ser considerado un punto de irradiación, con lo cual se justifica un modo de acercamiento que se presenta como específico. Nos parece que esta irradiación puede ser evidente, pero seguir siendo también secreta. A veces es tan fuerte que tiende hacia un límite.

EL SOL RESPLANDECIENTE

Pongamos bajo el signo de "Midi le juste" los casos más notables. En el texto, el elemento irradiante se encuentra en un lugar escogido que permite una irradiación intensa.

Éste es el caso, por ejemplo, de los epígrafes, a menudo en lengua extranjera, como si el autor se complaciera en mezclas sutiles y quisiera sugerir una universalidad del mensaje. A veces basta con una palabra, las más de las veces con una frase. Así Claudel inscribe encabezando *Le soulier de satin* [*El zapato de raso*] un proverbio portugués: "*Deus escreve direito por linhas tortas*" ("Dios escribe derecho con líneas torcidas"). El adagio no es el único motivo de discusión. La cita confiere ya un color portugués a la acción dramática. En la escena 6 de la Primera jornada (Claudel retoma esta división de la comedia española del Siglo de Oro), el rey de España está rodeado de su corte en la gran sala del palacio de Belén, que domina el Tajo. Pensemos en el diálogo entre don Gonzalo de Ulloa y el rey don Alonso de Castilla en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, quien celebra la "octava maravilla" que se contempla en Lisboa, el sinnúmero de barcos en el estuario del Tajo, dispuestos a partir al mundo entero como los conquistadores claudelianos, y a media legua "Belén, convento del santo / conocido por la piedra, / y por el león de guarda, / donde los reyes y reinas / católicos y cristianos / tienen sus casas perpetuas".

El epígrafe se ofrece muchas veces como una referencia a un autor. Pensemos por ejemplo en las tres citas de René Char que figuran al principio de *Unterwegs zur Sprache* [*De camino al habla*] de Heidegger (1976). La segunda presenta el título de un poema extraído de *La parole en archipel* [*La palabra en archipiélago*] (1962) y escrito a la memoria de Albert Camus:

Hemos cesado de hablar con el que amamos, y sin embargo no reina el silencio. *La eternidad en Lourmarin. Albert Camus.*

Es en este poema donde se lee: "Ya no hay línea recta ni camino iluminado con un ser que nos ha dejado." Las líneas torcidas no son ya las de Dios, son las que dibuja una ausencia. La muerte de Camus, en 1960, puso fin a su diálogo con Char. Pero existe también un diálogo secreto entre Heidegger y Char, que no se han vuelto a ver desde el tercer seminario de Thor en 1969. De ahí la dedicatoria del ensayo a Char, sin que haya otra referencia explícita al poeta en el volumen. Pero el diálogo silencioso que Jean Beaufret caracterizó a la perfección continúa:

La filosofía, cuando lleva al lenguaje la palabra del ser, no "significa" únicamente lo que *dice* sino que "traza en la lengua surcos no aparentes" y transforma así el mundo mucho más de lo que lo interpreta decodificándolo. La filosofía, entonces, si bien a su manera, se acerca al "oficio de poeta" en tanto que éste es, nos lo dice René Char, "oficio de punta".

Es el exégeta el que hace referencia a Char ("Mi oficio es un oficio de punta", siempre en *La palabra en archipiélago*). El filósofo alemán no tenía necesidad de ello después de haber puesto de una vez por todas su texto bajo el signo de su poeta francés predilecto.

En una misma obra, el conjunto de epígrafes puede dar una idea de la vasta cultura extranjera de un poeta. Éste es el caso, por ejemplo, en *Gaspard de la nuit* [*Gaspar de la noche*] de Aloysius Bertrand, donde pasa y vuelve a pasar Walter Scott, pero también Coleridge, Goethe, Schiller, Voss, Byron, Hoffmann, Calderón, Lope de Vega, etc. El conjunto de los epígrafes forma entonces una especie de repertorio de citas.

Nos parece una vez más que se puede colocar al elemento mítico en el mismo plano que el elemento extranjero en el sistema de epígrafes. Encabezando "Gibet", Bertrand no pone una cita expresamente atribuida a Goethe, sino una cita de *Fausto*: "¿Qué quiero remover en torno a este cadalso?" El mito prevalece sobre el escritor que lo ha ilustrado del modo más completo y más resplandeciente. Y el poema, un cuento en miniatura, una pieza fantástica, se desarrolla en un clima faustiano. Cercano en el tiempo de Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval pone como epígrafe a la segunda parte de *Aurélia* el grito repetido: "¡Eurídice! ¡Eurídice!" ¿Es ésta una referencia a la ópera, la de Gluck en particular? La hipótesis, interesante, no es del todo indispensable. El epígrafe mítico, en cambio, arroja una luz singular sobre todo el texto: la primera desaparición de la mujer amada en la primera parte, que se acaba en el duelo; su segunda desaparición, "¡perdida por segunda vez!"

como cuando Eurídice, después de mirar atrás, se esfumaba para siempre "como el humo se confunde con el aire impalpable" ("*ceu fumus in auras commixtus tenuis*", Virgilio, *Geórgicas*, IV, 499-500). Habrá que esperar al final de *Aurélia*, a la última frase incluso, para que la comparación sea perfectamente explícita con el mito del descenso a los infiernos:

> Yo comparo esta serie de pruebas por las que he pasado con lo que para los antiguos representaba la idea de un descenso a los infiernos.

Más difícil de circunscribir, la situación central del elemento extranjero permite también un cierto resplandor. Este "centro" no es necesariamente el medio matemático del libro o del fragmento. Pero el hecho de estar *in-texto* le garantiza una función que podríamos llamar focal. Éste es el caso del *addio addio* de *Sarrasine*, que ya hemos citado, y que no es únicamente un indicio de "italianidad" como decía Barthes. La palabra italiana, la palabra "operística" establece un vínculo entre la figura de Marianina Lanty, que ocupa el primer plano de la escena al principio de la novela, y el anciano, "la" Zambinella que pronto preocupa al narrador y a su compañera, y a quien se dedicará toda la segunda parte.

Podríamos decir más o menos lo mismo del librito amarillo en el capítulo X de *El retrato de Dorian Gray*, esta novela sin intriga, con un solo personaje, que es tal vez el *À rebours* [*Al revés*] de J.K. Huysmans (se trata sólo de una hipótesis entre otras), puesto que "todo llevaba en él al estudio psicológico de un joven parisiense que dedicaba todo su empeño en impregnarse, en pleno siglo XIX, de todas las pasiones, de todos los modos de pensamiento de las épocas anteriores". Podríamos calificar este libro de central, puesto que ejerció una influencia sutilmente deletérea en Dorian y explica sus perversiones.

Difícilmente se encontraría un mejor ejemplo de elemento mítico en situación central que aquel que el análisis sutil de Roman Jakobson puso de manifiesto como un dístico medio en "Les chats" de Baudelaire. El lingüista podía extender luego la mano al mitólogo y pasarle la antorcha; Claude Lévi-Strauss interpretó entonces todo el alejandrino a la luz irradiente de estos dos verso:

> *L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,*
> *s'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.*

[El Erebo los habría tomado por sus corceles fúnebres, / si pudieran al vasallaje inclinar su orgullo.]

Los gatos serían posibles mediadores entre el mundo de los vivos y el mundo

de los muertos, pero esta función de mediación es rechazada en provecho de otra, que es mucho más luminosa, mucho más irradiante:

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

[Sus lomos fecundos abundan en centellas mágicas, / y partículas de oro, como arena fina, / refulgen vagamente en sus pupilas místicas.]

La irradiación puede ser más difusa. La frecuencia de palabras italianas en la prosa de Stendhal confiere a ésta un encanto muy especial, el del *dilettante* que él quiere ser. *Las metamorfosis* de Apuleyo acompañan a Nodier y a su héroe a lo largo de *Smarra*, pudiéndose apreciar el nombre de Isis hasta en el de la bienamada Lisidis que, igual que la diosa, brinda consuelo y salvación. El motivo mitológico de la Esfinge está, difuso, en *Las flores del mal* (XVII, "La beauté"; LXXVI, "Spleen") y los gatos son también misteriosos gatos-esfinge.

EL SOL NEGRO

La irradiación puede incluso ser secreta, subterránea. La dificultad de orden metodológico procede de que la ley de emersión parece estar invertida. Por ello conviene actuar con muchas precauciones y rodearse de ciertas garantías.

Esto se aplica también a la presencia de otra lengua. En "Villes" ("Ce sont des villes!") Rimbaud emplea por ejemplo "mugir" en el sentido latino en la frase "En las laderas mieses de flores grandes como nuestros brazos y nuestras miserias mugen". No es el *mugitusque bovum*, sino el rumor profético que emite la sibila en el libro VI de la *Eneida* (v. 99), o también la tierra en el momento en que se entreabre para dejar que Eneas descienda a los infiernos (v. 256). En *Tête d'or*, Claudel multiplica los anglicismos como si éstos tuvieran por función recordar que en el origen del drama hay una gran admiración por Shakespeare, pacientemente descifrada con la ayuda de un diccionario. Claudel calcó así la palabra *host* (hueste) en esta declaración del Rey:

Qui veut se dresser devant moi, et me grincer des dents à la face, en jurant que je ne suis qu'un sabre de bois, et que, comme un stupide bambin, j'ai mené ma hoste dans ce désert, confondant avec des histoires lues marches et batailles?

[¿Quién quiere levantarse ante mí, y rechinar los dientes en mi cara, jurando / que no soy más que un sable de madera, y que, como un estúpido chiquillo, / conduje a mis huestes a este desierto, confundiendo con historias leídas marchas y batallas?]

Por lo demás, la presencia oculta de un texto se puede percibir. Se ha podido mostrar, por ejemplo, el segundo plano hamletiano del "Rêve d'un curieux" de Baudelaire: parece que todo pasa por la intermediación de una colección de *Versos* en la que Baudelaire había tenido que colaborar y en la que figuraba un soneto de Auguste Dozon, "Le rêve" ("*J'ai rêvé cette nuit qu'il me fallait mourir*" ["Anoche soñé que era necesario que muriera"]), con un epígrafe (ya lo hemos señalado anteriormente) de una cita algo deformada del célebre monólogo de Hamlet:

> *Who would fearless* [en realidad *fardels*] *bear,*
> *To grust and sweat under a weary life,*
> *But that the dread of something after death?*

[¿Quién quisiera cargar tantos [fardos], / rezongar y sudar bajo una vida agobiante, / si no es por el temor de algo después de la muerte?]

Sería legítimo también mostrar la presencia implícita, en el texto de *L'emploi du temps* [*El empleo del tiempo*] de Michel Butor, de las novelas de Joyce, en particular de *Retrato del artista adolescente*, novela de la ciudad-laberinto de la que trata de escaparse un Dédalo, presencia de la rosa. La comparación es tanto más aceptable cuanto que son conocidos la admiración de Butor por Joyce y el artículo que le dedicó en 1948, antes de incluirlo en *Répertoire I*, "Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce".

Podemos imaginar dos fuentes de la irradiación subtextual. Una es el conjunto de la obra de un escritor determinado: una imagen mítica, presente en un texto de este escritor, puede irradiar en algún otro texto, en el que no es explícita. Otra es el mito en sí y su inevitable resplandor en la memoria y en la imaginación de un escritor que ni siquiera tiene necesidad de hacerlo explícito. Un ejemplo nos permitirá reunir estas dos fuentes y es de nuevo la aparición de la rosa en *Retrato del artista adolescente*. Joyce se refería explícitamente a Dante en la primera versión del libro, *Stephen the hero* (la lectura de Dante, como la de Ibsen, tenía una gran importancia en el itinerario intelectual del personaje). En el libro acabado, ya no hay necesidad de esta referencia: el tema beatriciano (la rosa celeste en el canto XXXI del *Paradiso*) y el motivo apocalíptico se expanden como con naturalidad.

IRRADIACIÓN DESTRUCTORA

Nuestra época sabe de los peligros de la irradiación. La que vamos abordar ahora es, evidentemente, de otro orden. Lo que queremos decir, para matizar la enunciación anterior, es que el elemento extranjero puede constituir una amenaza en el texto y para el texto. No obstante, sin aquél este texto no existiría.

Veamos en primer lugar la amenaza de una palabra en una estrofa del *Don Juan*, de Byron, poema cuya ironía y desenvoltura han servido de modelo, sobre todo a Alfred de Musset. Juan tiene dieciséis años y conoce a una tal Julia, de veintitrés años y casada con un hidalgo que tiene cincuenta. El vínculo de Julia con su marido es fuerte (y, sin embargo, no resistirá):

And if in the mean time her husband died,
But Heaven forbid that such a thought should cross
Her brain, though in a dream! (and then she sigh'd)
Never could she survive that common loss;
But just suppose that moment should betide,
I only say suppose it — inter nos
(This should be entre nous, *for Julia thought*
In French, but then the rhyme would go nought.)

[Y si en el intervalo su esposo muriera, / y que al Cielo no pluga que tal pensamiento cruce / su mente, ¡aunque fuera en sueños! (y ella suspiró en ese momento), / nunca sobreviviría a una pérdida tan común; / pero supóngase que ese momento llegara, / y sólo digo supóngase, *inter nos* / (debería decir *entre nous*, pues Julia pensaba / en francés, pero la rima no nos lo permite.)]

El pasaje es interesante porque contiene una alusión divertida al "*inter nos*" de Sganarelle, en su diálogo con Guzmán al principio del *Dom Juan* de Molière. Pero Byron busca ante todo mostrar él mismo el carácter artificial de su texto. Después de haber logrado colocar el latín en la rima, desespera de hacer otro tanto con el francés. El texto se encuentra reducido a una máquina de rimar bastante ridícula.

El préstamo también puede constituir una amenaza para un texto en la medida en que tiende a reducir su originalidad. Y éste es uno de los reproches que a menudo se hace a los estudios comparatistas cuando se encaminan al estudio de las fuentes: el de transformar el texto en un centón de préstamos diversos. Hay casos inquietantes. Pensamos, por ejemplo, en la relación que existe entre Sperone Speroni y Joachim du Bellay en *Défense et illustration de la langue française*. Pensamos incluso en la *Vie de Haydn* de Stendhal, "sacada", según la expresión de V. Del Litto, de la obra de un musicólogo

italiano que trabajaba en la corte de Viena, Giuseppe Carpani, y que en 1812 publicó en Milán un volumen de 290 páginas compactas intitulado: *Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Haydn*. La *Vie de Mozart* es también un "plagio" de dos folletos publicados en París, uno de C. Winckler en 1801, *Notice sur Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart*, el otro de C.F. Cramer en 1810, *Trente-deux anecdotes sur W.C. Mozart*, traducidas por Rochlitz. En cuanto a la *Vie de Métastase*, es la "amalgama" de un artículo del escritor italiano Giuseppe Baretti y de un capítulo de la *Littérature du midi de l'Europe*, del historiador francés Sismondi. ¿Qué queda de Stendhal en todo esto sino un tono que sólo le pertenece a él y que tal vez sea lo esencial? Por lo demás, él no ignoraba que el plagio era un género musical que todavía se practicaba en su época en Italia.

El *Ulysses* de Joyce tendría que permitirnos captar otra modalidad de la irradiación destructora. El título brilla con un resplandor casi excesivo en la portada del libro, el esquema odiseano llega a ser sistemático. La sirenas, miss Douce y miss Lydia, ya sólo tienen la voz chillona, y Molly es un extraño avatar de un alimento que imaginó Homero, el *molu* o flor de loto. En esto Joyce abrió el camino a los nuevos novelistas. Ha llamado la atención el lugar tan importante que al parecer ocupan los mitos y la mitología en las obras de estos novelistas. En 1953, *Les gommes*, nueva versión del mito de Edipo por un Ulises de muchas vueltas, daba el tono. En 1956, la historia completa de Teseo constituía uno de los hilos de Ariadna en *El empleo del tiempo* de Butor. Las obras más recientes de Alain Robbe-Grillet demuestran que ha seguido por su impulso mitológico, aunque, en *Pour un nouveau roman*, en 1963, parecía plantear serias reservas acerca del mito. Esta sobreabundancia tiene algo de sospechoso. El resplandor del mito linda con su estallido. En 1978, Robbe-Grillet publicó casi al mismo tiempo su primera novela, aún inédita, *Un régicide*, y un libro nuevo, *Souvenirs du triangle d'or*. El mito de las sirenas ocupaba un lugar importante en el primero, con grados de adhesión diversos. La sirenas eran figuras del deseo o de cuentos de niños, y "su risa, que nunca cesaba", no era otra en definitiva que la del mar, con la que se mezclaba tal vez ya la del autor. El episodio, en vez de concentrarse en un episodio único y en un relato breve, como en la *Odisea* o incluso en el *Ulysses*, se multiplicaba, envolviendo la historia del seudorregicida, Boris. Si ya no había sirena más que artificial en *Le voyeur*, la sirena-ondina reaparecía gracias a una comparación en *Topologie d'une cité fantôme*, al encontrarse el cuerpo del delito, es decir, una mujer violada y asesinada, prisionera en una red "como una sirena desprevenida a la que hubiera traído a la superficie un recolector de conchas marinas". Estamos ante una emersión, la del cuerpo de Vanessa y, sobre todo, la del motivo

mítico que, al hacerse demasiado visible, ya no brilla sino con un resplandor ridículo. En *Souvenirs du triangle d'or* ya no será más que el nombre de una fábrica de salmón, "La Bella Sirena", la representación de una figura de sirena en una lata de conservas. Esta evolución sólo se pudo llevar a cabo gracias a un juego de palabras, que acaso sería más justo llamar juego de destrucción de palabras: Angélica Salomon/ Salmon/Saumon/Sirena en *Souvenirs du triangle d'or*. Los anagramas son otra ilustración de ello, y tal vez no haya más asesino que este matador de palabras, de imágenes y de mitos que vuelve sobre sus pasos y merodea en torno a su crimen.

CONCLUSIÓN

Las observaciones que preceden no pretenden renovar los estudios de literatura comparada. Tan sólo quisieran constituir un punto de partida. La necesidad de los estudios comparatistas surge al constatar la presencia en el texto literario de un elemento que, a falta de un término mejor, hemos llamado "extranjero". Nos ha parecido que a la aparición de palabras extranjeras o de préstamos tomados de textos de otras literaturas se podía asociar la de elementos mitológicos procedentes más que nada de las literaturas antiguas. El tratamiento de dichos elementos no se nos hizo fundamentalmente diferente, lo cual tal vez autorice sin duda la ampliación de los estudios propiamente comparatistas a lo que a veces se ha denominado la "tematología". Las "leyes" que hemos creído poder desprender carecen sin duda de la necesidad y del rigor de las leyes matemáticas. Hacen surgir la necesidad de una emersión, la flexibilidad del elemento considerado y un poder tan irradiante que, en algunos casos extremos, puede incluso convertirse un límite para el texto. El estudio interno de estos elementos podría servir de base para una crítica comparatista. En efecto, el comparatista no sólo tiene vocación para las grandes síntesis. Puede intervenir, con su propio punto de vista y con sus propios medios, en el análisis de los textos, siempre que éstos se prestan a ello.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R., *S/Z*, París, Seuil, 1970. [*S/Z* ([1]1980) México, Siglo XXI, [7]1992.]
—, "Théorie du texte", en *Encyclopaedia Universalis*.

Brandt-Corstius, J., *Introduction to the comparative study of literature*, Nueva York, Random House, 1968.
Compagnon, A., *La seconde main, ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979.
Coquet, J.-C., *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique des textes*, París, Mame, 1972.
Durand, G., *Le décor mytique de "La chartreuse de Parme"*, París, José Corti, 1961.
Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París, Gallimard, 1963.
Felman, S., *La folie et la chose littéraire*, París, Seuil, 1978.
Magny, C.-E., *Histoire du roman français depuis 1918*, París, Seuil, 1950.
Praz, M., *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, París, Denoël, 1977. [*La carne, la muerte y el diablo*, Monte Ávila, 1974.]
Trousson, R., *Les études de thèmes*, París, Lettres Modernes, 1967.
Underwood, V.-P., *Rimbaud et l'Angleterre*, París, Nizet, 1976.
Wellek, R., "The name and the nature of comparative literature", en Stephen G. Nichols y Richard B. Vowles (comps.), *Comparatist at work: studies in comparative literature*, Blaisdell Publishing Company, 1968.
Wellek, R., Warren, A., *Theory of literature*. [*Teoría literaria*, Madrid, Gredos, ⁴1985.]

Poética comparada

JEAN-LOUIS BACKÈS

Con el nombre de poética se enseñaba antaño una disciplina que habría merecido el calificativo dudoso de "ciencia normativa". "Ciencia" porque comunicaba un saber, fruto del análisis; pero "ciencia normativa" porque indicaba, entre los hechos que describía, cuál se podía aprobar y cuál no. Se mostraba, por ejemplo, cómo se hacen los versos, pero de inmediato se recomendaba algunas formas, como el alejandrino, y se proscribía otras. Esta poética mezclaba observaciones y prescripciones, como una zoología que clasificara a los animales en puros e impuros.

La bella época de esta disciplina es la era clásica; el romanticismo la llevó a la ruina. Comprendemos fácilmente cuáles fueron las razones cuando recordamos que en toda Europa el romanticismo se presenta como la reivindicación de las originalidades nacionales contra la pretendida universalidad del modelo francés. Rechazar la tragedia de tipo raciniano es volver a cuestionar una hegemonía cultural y los valores sobre los que se basa. Heredera de las doctrinas latinas, como Horacio las denominó brevemente en su *Arte poética*, la poética clásica se caracteriza por su perfecta indiferencia a las lenguas y a las tradiciones nacionales. Se da por válida en todo lugar y en todo tiempo; allí donde no se aplica, reina la barbarie gótica.

En cambio, el romanticismo da la impresión de haber favorecido la experimentación métrica, profundas modificaciones en la apreciación de los estilos, investigaciones en el terreno de la composición, el surgimiento de un sinnúmero de géneros literarios nuevos y, quizás, el cuestionamiento de la noción misma de género literario.

No obstante, no es nada seguro que el espíritu de la poética normativa haya desaparecido por completo. No hay nada más fácil, en efecto, que erigir en principio universal las particularidades de una literatura, que construir una teoría de la novela basándose sólo en Zola y que transportar al estudio de otras épocas o de otros países los prejuicios que se han adquirido en casa.

Más de un medievalista se ha asombrado de que Thibaud de Champagne no escriba como Lamartine y se lo ha reprochado.

Surgida precisamente en la época romántica, la literatura comparada se propone de entrada hacer que surjan las diferencias entre las literaturas nacionales y criticar cualquier tentativa de síntesis que pasara estas diferencias por alto. Desempeña por tanto, guardando las proporciones, un papel análogo a aquel que tenía a su cargo la gramática comparada, a la sazón también naciente: al ampliar considerablemente la información, al multiplicar los estudios de contraste, al analizar el juego de las transformaciones, la gramática comparada cancelaba la idea de una gramática general que de hecho partía del supuesto de que todas las lenguas se moldean sobre las estructuras del latín.

En Francia, la reciente constitución de una disciplina llamada "literatura general" podría despertar algunas inquietudes: ¿no se va derecho a fundar una pretendida teoría de la literatura sobre una información demasiado restringida y realizar así una nueva poética general cuyas reglas serán tanto más apremiantes cuanto que se elude su definición? La literatura comparada todavía puede prestar apreciables servicios contra el furor de generalización que anima a algunos especialistas; el comparatista sabe de entrada que su objeto no es homogéneo y que los universales no son inmediatos.

No obstante, también el comparatista romántico está amenazado por la tentación de la globalidad. Al defender las particularidades de las tradiciones nacionales contra el imperialismo de una poética supuestamente eterna, ha sido llevado a percibir estas tradiciones según el modelo de los organismos de los que trata la biología de su época. Por más que se quiera, sigue subsistiendo cierta visión muy simple del genio de los pueblos y sucede a menudo que una monografía comparativa termina en una conclusión hecha, ya formada desde antes de empezar la investigación: las diferencias observadas se explican por las oposiciones eternas entre culturas; es natural, según se cree, que el *Amphitryon* de Kleist sea más serio, más desarrollado y un poco más pesado que el de Molière o el de Giraudoux. Ahora bien, ¿cómo se llega a la síntesis que desemboca en esta entidad que se supone relativamente homogénea: la literatura alemana? Vale la pena plantearse la pregunta. Es tan importante como la que se refiere a este singular aparentemente inocente: la literatura.

Como es sabido, para alcanzar la unidad es mejor hacer como si las excepciones no existieran. Es probable que la literatura comparada tenga también como tarea, muy modesta, el recabar excepciones y ejemplos en contra. En los primeros años de la universidad, sirve por lo menos para enseñar a los estudiantes que existen otros modelos novelescos o poéticos que los modelos franceses. La literatura comparada puede incluso llegar a señalar que

las posibilidades de la literatura francesa son mucho más numerosas de lo que se cree.

Destinado a permitir verdaderas síntesis que se basarían en nociones verdaderamente generales y no en la extensión abusiva de principios particulares, el trabajo de exploración se puede llevar a cabo con eficacia en un terreno bastante técnico y bastante árido, que era precisamente el objeto de la poética clásica: ¿cómo se construye un verso?, ¿qué es lo que constituye un estilo?, ¿cómo se obtiene la unidad de una obra?, ¿qué significa la noción de género literario? Nunca está por demás transformar en preguntas aquello que una tradición escolar ha presentado desde hace tiempo, con la ayuda de Boileau, como dogmas.

I. MÉTRICA GENERAL

SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN Y ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

Al estudiar las grandes literaturas europeas, se llega rápidamente a la conclusión de que existen tres grandes sistemas de versificación.

En el sistema *silábico*, el verso se define simplemente por un número convencional de sílabas. Estas sílabas son tratadas como equivalentes entre ellas.

En el sistema de *acentuación*, en cambio, se contrapone las sílabas tónicas a las sílabas átonas. El verso se define por la deducción de las sílabas tónicas.

El sistema *cuantitativo* se basa en la oposición entre sílabas largas y sílabas breves. El verso se define como un esquema de repartición de estos dos tipos de sílabas. Veamos, por ejemplo, el verso sáfico:

- ∪ - - - ∪ ∪ - ∪ - - (- = larga; ∪ = breve).

Observamos que el sistema cuantitativo se encuentra en griego, en latín, en árabe, en persa, todas ellas lenguas que poseen una oposición entre vocales largas y vocales breves. El sistema de acentuación domina las literaturas cuya lengua cuenta con un acento tónico muy marcado, como el inglés, el alemán, el ruso. El sistema silábico parece que conviene más a las lenguas en las que el acento tónico es menos claro, como el francés.

De esto a creer que el sistema de versificación está determinado por la naturaleza de la lengua no hay más que un paso, paso que muchas veces se ha dado con celeridad. Las desafortunadas tentativas de algunos poetas en el

Renacimiento por crear en su lengua versos cuantitativos han dejado una desagradable impresión de arbitrario y de absurdo.

No obstante, si bien es obvio que la estructura de la lengua impone límites y que no tendría sentido tratar de imitar en español el sistema de tonos que desempeña un importante papel en el verso clásico chino, existe un gran margen de indeterminación entre las exigencias impuestas por la estructura lingüística, que sirve de material, y el uso que hacen de ella las métricas para sus propios fines. La métrica es una elaboración del material lingüístico y es imprudente declarar perentoriamente que una determinada métrica es más natural en una lengua que en otra.

Las métricas a las que se ha hecho alusión anteriormente utilizan la sílaba como tal o sus diferentes especies. Sabemos que el fonema también puede ser tomado en cuenta, por ejemplo en este fenómeno común llamado "rima". Un lector francés habituado a la poesía clásica se figura fácilmente que la rima es un principio de organización secundario: el fin del verso está determinado por el recuento de las sílabas y la rima agrega un índice suplementario. Se dice y se repite a partir de Du Bellay, que como el verso griego implica una organización interna gracias a la oposición de breves y de largas, prescinde naturalmente de rima.

No cabe duda de que Du Bellay no sabía que el verso clásico árabe cuenta con una rima que se superpone a una organización cuantitativa estricta, y que sucede lo mismo con el verso persa. Tampoco sabía que Claudel escribiría un día versos no contados, obligándose únicamente a introducir rimas.

> *Ce n'est pas la pierre sous le pied, ni le licou*
> *Tiré trop fort, c'est l'âme qui fait défaut tout à coup.*
> [*Le chemin de la croix*, séptima estación]

[No es la piedra bajo el pie, ni el cabestro / muy tirante, es el alma la que falla de pronto.]

Hay tradiciones poéticas en las que es el fonema, en forma de aliteración, el que sirve de base única a la métrica. En la antigua poesía islandesa, por ejemplo, el verso se construye sobre la triple repetición de una consonante al principio de las sílabas radicales. Wagner imitó con bastante libertad este principio en el verso de su *Tetralogía*.

No existe lengua que no pueda desarrollar una métrica basada en rimas, asonancias o aliteraciones. Si en realidad la mayor parte de las métricas han actuado ante todo sobre la sílaba, no es porque ésta fuera la única posibilidad que tuvieran. Ha habido elección y hay que dar cuenta de ella. La lengua no lo explica todo. Un rodeo por la música es sin duda necesario: hay ahí materia de fructíferas investigaciones.

En el seno de los sistemas que privilegian la sílaba, hay que ver que la métrica ha tomado en cuenta diversas posibilidades y ha manipulado sin respeto excesivo el material lingüístico.

MULTIPLICIDAD DE MÉTRICAS

El verso llamado *kāmil* en la tradición árabe se construye por repetición de un pie notado: - - ∪ - o ∪∪ - ∪ -. La variante se vuelve posible porque la larga se considera que equivale a dos breves; la duración total del pie equivale a siete breves. Dejemos de lado la cuestión de saber por qué sólo la primera larga puede ser sustituirse por breves.

El verso llamado *ramal*, en la misma tradición, se construye por repetición de un pie notado: - ∪ - - o ∪∪ - -. Aquí, la primera sílaba es larga o breve, indiferentemente; la duración total del pie es ya sea de seis ya sea de siete breves. Pero el número de sílabas es constante.

En el verso llamado *basīt*, el primer pie puede tener la forma: ∪ - ∪ - o - - ∪ -; el último pie se presenta como ∪∪ - o - -. Encontramos pues en el mis- mo verso los dos fenómenos diferentes indicados más arriba.

Como podemos ver, un sistema cuantitativo puede actuar sobre dos métodos en principio incompatibles: o bien adopta el isosilabismo y deja de lado provisionalmente la cantidad; es el caso del verso sáfico que hemos citado antes y que se escribe: - ∪ - ⏑ - ∪∪ - ∪ - ⏑, lo cual da cuatro variantes. O bien el verso practica la sustitución; el hexámetro dactílico cultivado por Homero (seis veces el pie - ∪∪ o - -) puede contar así con doce a diecisiete sílabas.

En los clásicos griegos incluso encontramos versos una parte importante de los cuales es sumamente libre, tanto desde el punto de vista de la cantidad como del número de sílabas. Éste es el caso del dímetro coriámbico, del que sólo podemos dar un esquema incompleto, algo así como ... (..) - ∪∪ -. En cuanto al verso de los diálogos trágicos, basado en el yambo (∪ -), autoriza sustituciones en las que no se encuentran ni el número de sílabas ni la duración.

El interés teórico de estas observaciones no es desdeñable. Si reducimos la métrica griega al verso de Homero, podemos llegar a creer que es la única en su principio, como parece serlo la métrica francesa clásica. En realidad, la métrica griega de buena época es sumamente variada. Basada en la cantidad, propone numerosas posibilidades. A lo sumo tiende a asignar el empleo de cada una de ellas a un género literario determinado.

No es para nada excepcional que una métrica ofrezca aspectos múltiples. Un ejemplo notorio nos lo proporcionaría la métrica del clasicismo alemán,

retomada por el romanticismo. Goethe escribe versos totalmente libres; también compone versos acentuales en los que sólo el número de sílabas tónicas es fijo, y el de las sílabas átonas permanece indeterminado; como varios de sus compatriotas, Goethe transpone al alemán el hexámetro homérico, traduciendo el dáctilo cuantitativo (- ∪∪) por un grupo de tres sílabas, de las cuales la primera está acentuada (x́ × ×), el espondeo por un grupo análogo, pero más breve (- - se traduce por x́ ×); obtiene así en realidad un verso acentual en el que el número de sílabas átonas es limitado; Goethe recurre por último a un verso acentual en el que el número de sílabas átonas es fijo, y por tanto a un verso cuyo número total de sílabas es tan imperativo como en el verso francés clásico; el más conocido de estos versos llamados "silabotónicos" es el pentámetro yámbico, que repite cinco veces el grupo × x́, y sigue en principio contando con diez sílabas.

Trasponiendo al alemán versos isosilábicos griegos, como el verso sáfico, Hölderlin obtuvo versos silabotónicos de esquema complejo, que en sus obras están al lado de versos totalmente libres.

Podría ser interesante describir el estado actual de la versificación francesa como el resultado provisional de una exploración todavía en curso entre las múltiples posibilidades que se ofrecen. Desgraciadamente, más de un aficionado prefiere ver el caos de un campo de ruinas, y llorar por la muerte de la bella métrica unitaria de antaño.

RELATIVIDAD DE LAS LIMITACIONES

Los ejemplos precedentes necesitan ser precisados. En realidad, sólo hemos podido indicar un número muy escaso de variantes, pero el objetivo que nos planteamos ahora no es el de mencionar todos los tratados de métrica posibles. Lo esencial es mostrar hasta qué punto es variada la realidad de los fenómenos literarios y cómo es necesario proceder a la crítica de definiciones demasiado restringidas. El término "crítica" se puede entender en el sentido kantiano: estudio de los límites en el empleo de una noción.

La obra de Goethe —pero podríamos invocar en el mismo sentido la de Pushkin o la de Juan Ramón Jiménez— nos muestra que un mismo poeta puede utilizar a voluntad formas que implican grados de limitación muy diversos.

Si en la actualidad resulta útil hacer hincapié en este punto es porque la historia reciente europea concede suma importancia a la idea de liberación en el terreno literario. Existe un verso liberado, antes de que exista un verso libre. El mismo movimiento se produce en el mundo árabe y en China, donde

el abandono de los cánones clásicos estuvo acompañado de otro fenómeno: el acceso de la lengua realmente hablada al estadio de lengua literaria. Por medio de metáforas políticas simples, se insta a menudo al aficionado a escoger entre la limitación y la libertad. Hemos visto a André Breton reprochar a Desnos haber caído en los alejandrinos.

Para un comparatista, hay interesantes investigaciones por hacer sobre el juego de las ideologías en una disciplina aparentemente tan inocente como la poética. Ni siquiera la métrica es pura y está libre de toda política, ni mucho menos.

Pero hay también todo un trabajo por emprender sobre las condiciones de empleo de métricas diversamente limitantes. La imagen según la cual una tradición reducida habría cedido en definitiva el lugar a una libertad total sólo es válida en determinados lugares y en determinados momentos. Sería lamentable escribir la historia de la poesía desde la aparición de la escritura como si todo se hubiera jugado en el siglo XIX.

La pregunta que se plantea aquí es la de la interpretación. Es comprensible que Shakespeare haya contrapuesto el pentámetro yámbico bastante libre que domina la mayor parte de *Hamlet* a su variante estricta y rimada que se encuentra cuando aparece el teatro dentro del teatro, en el acto III. La oposición entre lo relativamente libre y lo relativamente limitado se interpreta aquí como una antítesis entre lo natural y lo artificial. Del mismo modo, pero en un sentido diferente, creemos entender por qué Goethe compuso en versos libres su *Prometheus* [*Prometeo*], poema de la rebelión, y en versos silabotónicos estrictos su *Grenzen der Menschheit* [*Fronteras de lo humano*], poema de la sumisión. Los contrastes no son siempre tan claros y no todos tienen la misma orientación. Valdría la pena trabajar en la revisión general de un *corpus* variado y heterogéno, en vez de contentarse con una interpretación poema por poema. Con ello lograríamos comprender la interpretación como la presencia de dos estructuras análogas y no como la reducción de una a la otra, o la absorción de una por la otra.

En cuanto a la idea clásica de un justo medio, de una navegación entre dos escollos que hay que evitar, es necesario tenerla en cuenta para la lectura de los poemas escritos a la sombra de Horacio, pero urge desterrarla de la poética, a la que no tiene por qué regentar.

Esta idea está vinculada a la de la necesaria monotonía de la obra de arte; prohibir el exceso, las desviaciones, es exigir que en la obra sean siempre perfectamente visibles los principios, en número siempre reducido. A decir verdad, son las obras monótonas las que proporcionan las tesis más sólidas.

Que un autor, en una misma obra, haya recurrido a técnicas de escritura con constreñimientos propios es lo que no se admite de buena gana ni siquiera hoy. Tan apreciada por el mundo árabe clásico, la prosa mezclada con verso

está mal vista en Europa, a pesar del deleitable ejemplo de la *Psyché* de La Fontaine. ¿Acaso hemos reparado en la extraordinaria experimentación que representa *Le fou d'Elsa* de Aragon? Es cierto que este libro es medio exótico y, por tanto, extraño sin duda al genio de la lengua francesa. ¿Y por qué Henri Meschonnic, en *Critique du rythme*, ataca a Saint-John Perse, a quien traduce acrobáticamente en alejandrinos defectuosos, sólo porque no admite que el poeta pueda jugar con el contraste entre formas constrictivas, los metros clásicos, y formas que se consideran hoy más libres? Una lectura de los poetas griegos, y en especial de los coros trágicos, nos enseña mucho, no obstante, sobre la riqueza de lo posible en métrica.

¿Es ésta la razón por la que Claudel tradujo a Esquilo?

TRASMISIÓN DE LAS MÉTRICAS

Tal vez tendríamos que haber empezado esta exposición por este punto. El comparatista se encuentra aquí en su terreno: a pesar de la diversidad de las lenguas, las técnicas poéticas que hacen participar el nivel fonético se pueden trasladar de una literatura a otra. El vigor con el que algunos críticos niegan la realidad y el interés del fenómeno tendría que ser objeto de una encuesta. Es incontrovertible, no obstante, que Hölderlin escribió estrofas alcaicas y que el haikú a la occidental no es siempre el engañabobos que con razón denunció Étiemble.

Pero aun cuando hubiera engañabobos, aun cuando la trasmisión fuera escandalosamente infiel, el interés del análisis es grande. Se trata de poner de manifiesto todas las condiciones que lo han hecho posible y deseable. Como lo mostró Michelle Loi en su libro ejemplar *Roseaux sur le mur*, a principios de este siglo los poetas chinos recurrieron a modelos occidentales para tratar de solucionar problemas que les eran propios. El préstamo no es gratuito ni determinante. La deformación que aquél sufre no parece estar desprovista de significado.

La pregunta que se plantea es la de la preocupación por la renovación que aparece de vez en cuando en una tradición poética; se encuentra tanta dificultad en dar cuenta de ella como en querer explicar las grandes invasiones. No obstante, no podemos atenernos a los discursos simples sobre el envejecimiento inevitable de las formas literarias y sobre la rutina de los poetas mediocres. ¿Por qué Ronsard tuvo necesidad de modelos griegos en su época, justo en el momento en que Italia aportaba el soneto?, ¿por qué llegó incluso a componer versos sáficos, tal vez los únicos versos de once sílabas que se publicaron antes de los de Verlaine?:

Belle, dont les yeux doucement m'ont tué
Par un doux regard qu'au cœur ils m'ont rué...

[Bella, cuyos ojos dulcemente me han matado / con una dulce mirada que al corazón me han arrojado...]

¿Por qué Verlaine, gran inventor de formas si lo hubo, provocó en toda Europa un frenesí de búsquedas métricas de las que apenas se sabe en Francia, donde se identifica simbolismo con verso libre? ¿Por qué Homero incorporó a una lengua que no era la griega la forma del hexámetro dactílico que es tan poco conveniente, según se dice, hasta para el dialecto eólico? ¿Y qué significa la invasión de la rima, imitación tal vez de la poesía árabe, en las literaturas europeas del siglo X?

No cabe duda de que valdría la pena tratar de comparar estas preguntas en vez de pretender tratarlas cada una por separado. Se llegaría quizás a comprender por qué y en qué condiciones una comunidad cultural se encuentra a veces en estado de receptividad: ¿es de suponer, se puede describir un desequilibrio interno? Si es así, el bello modelo sintético y armonioso surge como un caso particular.

Las "crisis de verso", como decía Mallarmé, quizá no sean pequeños acontecimientos dentro de la historia literaria; es notable que éstas se traduzcan en intentos de préstamos y el estudio de estos préstamos no sería una mala manera de abordarlas. La época simbolista en Francia presencia a la vez tentativas de hacer revivir formas perdidas, como la sextina, una nueva atención por la canción popular, esta gran olvidada de la literatura clásica y romántica, un interés por los versos acentuales de los que los libretos de Wagner ofrecen tal vez una imagen particularmente fascinante y accesible, y una curiosidad por las invenciones de Walt Whitman...

Hay algo que parece cierto: las crisis de verso no han tenido por origen la sola falta de medios de expresión para pensamientos nuevos. La descripción rápida y penetrante que Mallarmé ofrece de la crisis que él ha visto desplegarse ante sus ojos permite formular la hipótesis de una relativa autonomía del terreno métrico. A cien años de distancia, dos inspiradores análogos han sido recibidos de manera muy diferente. Es claro que MacPherson, el pretendido traductor de Osián, y Walt Whitman, el inventor del verso libre, se inscriben ambos en la gran tradición de la prosa rítmica cuyo modelo es la Biblia inglesa. Ambos son acogidos en Francia por razones ideológicas que se podrían analizar detalladamente. Pero los poemas de Osián o de su imitador son traducidos o parafraseados de inmediato por Parny, por Baour-Lormian, en versos imposible que sean más clásicos, en tanto que *Leaves of grass* [*Hojas de hierba*] impulsa a Vielé-Griffin y a algunos otros a trabajar el verso

libre. Aparentemente, la crisis prerromántica deja intacto todo el terreno de la métrica.

Nunca se insistirá demasiado: el conjunto de lo que se denomina los fenómenos formales no depende de manera inmediata y necesaria ni de la estructura de las lenguas ni de corrientes de ideas. Toda relación entre fenómenos de estos diferentes niveles ha de ser objeto de una interpretación. Si se la considera natural, se impide pensar el movimiento histórico en literatura.

II. RETÓRICA

Rehabilitada desde hace algún tiempo, la palabra "retórica" evoca un estadio antiguo de la literatura, en el que "el arte del discurso" se aplica a todos los textos y, en algunos casos, se complementa con el apoyo de la poética. Todo lo que tiene que ver con la composición, todo lo que da los modelos de estilo pertenece a la retórica.

Fuera del empleo que se hace de ella en la historiografía, la resurrección de esta palabra ha de considerarse dentro de las condiciones que se acaban de enunciar a propósito de la poética: no puede tratarse de dar por universal la retórica de Quintiliano.

PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN

En persa clásico, "hacer un poema" se puede decir metafóricamente "ensartar perlas". La perla es el dístico, entidad generalmente autónoma desde el punto de vista sintáctico y desde el punto de vista semántico. El poema consiste en una sucesión de estos dísticos enlazados, visiblemente, por una rima única. Nada extraño hay en que, de un manuscrito a otro, el orden de los dísticos de un mismo zéjel sea algo diferente. Sólo el primer dístico y el último implican un índice no equívoco de su calidad: el dístico de obertura presenta dos casos de la rima; el dístico de cierre da el nombre del poeta.

Si el orden de los dísticos es ligeramente indiferente es porque el encadenamiento de sus ideas no se considera significativo. Se dice naturalmente y desde hace tiempo que el zéjel presenta un pensamiento único bajo diferentes iluminaciones, con diferentes irisaciones. Que esta descripción sea siempre exacta o no, no importa en absoluto: basta con que la cosa haya podido ser dicha. Y el occidental está obligado a darse cuenta de que está en un mundo enteramente nuevo para él, un mundo en el que la idea de evolución carece de sentido.

El occidental encontrará una composición análoga en los grandes poemas, los mathnawi que se extienden en miles de versos, y no, como el zéjel, en menos de dos decenas. En el *Bostân* [*Jardín*] de Saadi, en el *Mantiq-ut-Tair* [*El lenguaje de los pájaros*] de Faridd Uddin Attar, percibe una multiplicidad de anécdotas, vagamente clasificadas según rúbricas carentes de rigor; el segundo de los poemas citados consta de una fabulación: se trata de una búsqueda del pájaro maravilloso; la mayor parte de los episodios sólo tienen un vínculo muy lejano con el motivo general, y es fácil imaginar que estas historietas se hubieran podido presentar en un orden diferente sin mayores consecuencias.

La célebre epopeya de Firdusi, el *Chah Nameh* o *Libro de los reyes*, es prueba de una total ignorancia de los preceptos aristotélicos. Nada de prótasis ni de epítasis. Nada que se asemeje a una crisis, como la cólera de Aquiles, y haga prever un desenlace, como la muerte de Héctor. Las aventuras de los monarcas se cuentan una tras otra, interminablemente; mientras la tradición histórica se opone aquí a que se modifique el orden, el lector puede empezar casi por cualquier episodio sin perderse nunca.

No sería exagerado decir que la tradición persa en su conjunto es ajena a los principios de composición que enseña la retórica latina y sus descendientes. La comparación contrastante tal vez ayude a entender mejor lo que está en juego en la tradición occidental y a no considerar inocente o resueltamente innovadora la afirmación heurística de Barthes según la cual todo relato funciona como una frase.

Salvo si imaginamos interminables enumeraciones, que no dejan la impresión de una unidad sintáctica, el modelo de la frase impone la idea de una acción única, dicha por el verbo principal, y rodeada o adornada de circunstancias diversas, que expresan los complementos variados, grupos nominales o proposiciones. Lo haya querido o no, Barthes puso el dedo en lo que caracteriza a la retórica latina: ésta es ante todo experiencia del periodo, es decir, de la frase larga perfectamente construida según una línea melódica que hace esperar la caída. No es ni asombroso ni indiferente que este modelo sólo se encuentre excepcionalmente en la prosa persa clásica y prácticamente nunca en los poemas.

Heredero de los oradores griegos, el periodo latino acaso proporcione un modelo para los relatos; pero de lo que no cabe duda es que indica cómo componer un discurso. La noción de tesis y la de peroración, o conclusión, ya están contenidas en él. No se ignora que los primeros ejercicios a los que se entregaba el aprendiz de rétor, con el nombre de *chriè*, consistían en adornar un pensamiento y en guarnecerlo de argumentos.

La cultura occidental, imbuida de retórica, está por ello mismo bajo el dominio del discurso argumentado: elocuencia religiosa, elocuencia política,

elocuencia judicial han proporcionado lo esencial de aquello que antaño se denominaba "literatura", lo esencial de la prosa reconocida como digna de estima. Se han instalado en la poesía lírica, en el teatro y hasta en la novela: no está tan lejos de la detestable "novela de tesis", según Paul Bourget en el prefacio de *Phèdre*, se la tome o no por sincera. Tanto en un caso como en otro, se trata de utilizar la ficción singular como ejemplo probatorio de una tesis general. Y hasta se puede decir que el desenlace, en una historia bien tramada, desempeña el papel de conclusión; por otro lado, suele ser instructivo. No obstante, se supone que las circunstancias y los episodios han de llevar a la catástrofe como los argumentos conducen inevitablemente a lo que se quería demostrar.

Si el ejemplo persa, escogido un poco al azar (se podría utilizar de manera análoga el ejemplo chino), puede servir para que surjan por contraste algunos rasgos fundamentales de la retórica occidental, en otro sentido puede ayudar a descubrir comportamientos aberrantes en relación con esta retórica y contribuir así un poco a la feliz complicación del cuadro. Se advierte que el fenómeno de los poemas en los que el orden de las estrofas está sujeto a variaciones es conocido en la Edad Media: más de una canción de trovador o de trovero se da en los manuscritos en estados diferentes. La imprecisión de la tradición manuscrita no es la única culpable: en el manuscrito de un poema latino, no es frecuente que haya versos invertidos, y el error es en general patente. Se trata de algo muy diferente a la falta de atención de un copista.

Se advierte que Mallarmé compone un poco como Hafiz, escogiendo primero rimas raras y organizando a partir de ellas un poema que a veces da la impresión de ser un poco disperso. Se advierte que, si bien Shakespeare tuvo cuidado, al transcribir dócilmente a Plutarco o Holinshed, de procurar una crisis y su desenlace, Brecht hace que sus cuadros se sucedan como Firdusi hace con los reyes, llevando así muy conscientemente al teatro el modelo de composición llamado "folla", al que la novela hacía tiempo que había vuelto la espalda.

Y se advierte por último, por ejemplo, que desde hace veinte siglos los críticos siempre le encuentran peros a la composición de las *Troyanas*, aunque por supuesto aprecian lo patético de que Eurípides da muestras; pero a este desfile de víctimas le falta, dicen, un poco de unidad.

El interés de esta confrontación es que no puede de ningún modo recurrir a la noción de influencia. La comparación no tiene lugar con posterioridad para preguntarse sobre su propia legitimidad. Cuando se trata de influencia, el crítico se pregunta si tiene razón para encontrar un aire de familia entre dos obras, y experimenta un cierto consuelo cuando ha podido demostrar que

una engendra a la otra, aunque sea a la chita callando. En cambio la comparación tiene aquí un valor heurístico: el ejemplo exótico sirve de modelo para sacar a la luz lo implícito del sistema occidental, y para descubrir las excepciones.

Pero tampoco es seguro que escape del modelo retórico de composición el célebre *Westöstlicher Diwan* [*Diván occidental y oriental*] de Goethe, cuyo título mismo señala la inspiración persa.

En cambio, lo más probable es que Byron inaugura en sus relatos grecoturcos una manera de contar que rompe con la continuidad que hasta entonces se suponía necesaria en toda narración sin recurrir a ningún modelo oriental. El juego de las interrupciones, de los retornos al pasado, de los enigmas abandonados, ¿dónde aprendió el poeta inglés este estilo? ¿En la canción popular, en estas baladas tan de moda entonces entre los letrados? ¿En Osián? Malory, *Las mil y una noches*, el mathnawi de Jallal ed-Din Rûmi son ejemplos de narración interrumpida, como muchas narraciones profusas de la Edad Media o de la época clásica. Pero no vemos que la cronología esté alterada y el tiempo fragmentado como en el *Giaur*. A la luz de las experiencias de los novelistas modernos, hay un apasionante estudio que hacer sobre el modo en que los poetas ingleses (Tennyson, Browning), rusos (Pushkin), polacos (Mickiewicz) han transformado la técnica del relato sin que los prosistas se den por enterados. La comparación se establece aquí entre épocas. Procede también mediante el uso del exotismo. Y lleva de nuevo a plantear la pregunta que Tynianov sólo indicó: ¿por qué Pushkin decía de su *Eugenio Oneguin* que era "una novela, pero una novela en verso"? ¿Por qué agregaba: "diabólica diferencia"? ¿Acaso es con el verso, este blanco simbólico con el que se acaba, con el que tropieza la retórica del desarrollo continuo? Es de nuevo Tynianov quien lo sugirió: habría todo un estudio por hacer sobre la estética de los puntos suspensivos.

Cuando se estudia los problemas de composición, tal vez no sea posible hacer como si la existencia de éstos no pudiera pensarse más que en relación con el tema de la obra. Es incontrovertible que el mosaico proustiano mantiene alguna relación con la idea, fundamental en *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*], de la irreductible singularidad de las experiencias vividas. El *Ulysses* de Joyce no por azar tiene el cariz de un mundo onírico o los colores crudos de un delirio etílico. No sería difícil encontrar en Virginia Woolf una teoría de la incomunicabilidad que parece regir la estructura resplandeciente de *Mrs. Dalloway* o de *The waves* [*Las olas*], así como una idea extraña de la multiplicidad del individuo que podría dar cuenta de la composición de *Orlando*.

Con todo, en todas estas obras están actuando modelos formales que res-

ponden tal vez a la música, en la forma temática que revestía en el siglo XIX, tal vez a la poesía más cercana a la música, es decir, la canción. No es indiferente que, en el centro de *Mrs. Dalloway*, haya una escena extraña en la que se invita al lector a escuchar cómo resuena, repetida desde el origen de los tiempos, la incomprensible melopea que canta un mendigo. En suma, la composición de esta novela le debe más al refrán, a la forma del rondó o a los fenómenos análogos a la rima que a las técnicas de desarrollo que la retórica latina enseña. La obra no encuentra su unidad en la de su tema, sino en el juego de retornos e iteraciones que enlazan el conjunto.

Estos procedimientos que podríamos denominar "cíclicos" se utilizan en formas no novelescas y hasta no literarias. Una vez más la comparación es particularmente instructiva y esclarecedora si no se vacila en poner en relación fenómenos de apariencia heterogénea, sin tener que aprehenderlos mediante el rodeo del sentido global. Es cierto que no carece de interés comparar las obras poéticas, novelescas, dramáticas, musicales, de una época determinada. Se parte del supuesto de que estas obras pueden ofrecer analogías, que se busca poner de manifiesto. Pero hay algo más que hacer que ver en la obra manifestaciones diversas de un espíritu de época del que por lo demás ya se tiene una idea.

Una vez más, la interpretación no pierde nada en ser múltiple y en no reducirse a una traducción, pues en la expresión "literatura comparada" la comparación se halla, por así decirlo, en plural. Desde este punto de vista, la comparación, en el sentido retórico del término, es un ejemplo para meditar.

FIGURAS Y ALUSIONES

Una parte importante de la retórica, la que más ha resistido los agravios del tiempo, trata como es sabido de figuras de estilo. En los últimos tiempos y en diferentes lugares, se ha encontrado inspiración en ella, volviendo a honrar a la metáfora y la metonimia, a las que se asignan funciones diversas.

Con la yuxtaposición experimental de tradiciones poéticas diferentes, que no siempre han llevado a cabo una reflexión trascendente sobre la esencia de la sinécdoque, se antoja poner de manifiesto el fenómeno de la comparación, que se encuentra en Homero, e ilustrado a la perfección, que gobierna el procedimiento del paralelismo, particularmente caro a hebreos y chinos, y que florece, al parecer, en la poesía popular de todos los países. El único lugar en el que, se supone, no podría encontrársele es en la tragedia clásica francesa, donde está proscrito. La prohibición no es sorprendente: es por demás evidente que la comparación es un factor de distracción. Introduce en

el discurso otro tema, otros personajes, otro mundo. No es siempre fácil dominarla: prolifera.

Las reflexiones de la retórica clásica sobre el buen uso de las comparaciones tienen implícitamente por objeto refrenar la fantasía de esta peligrosa figura. Se proscribe la multiplicación de las metáforas, se exige el máximo cuidado en mantener una coherencia. Y los ejemplos que se dan, de una lamentable trivialidad, los registran los diccionarios como hechos de lengua y no como hechos de estilo.

El estudio comparativo de códigos de comparaciones depara sorpresas. Hay que recordar ante todo que estos códigos tratan de fenómenos bastante diversos: perífrasis, alusiones mitológicas o históricas, que permiten una identificación, alegorías, símbolos. Hasta el empleo de lo que un traductor de Aristóteles llamaba las "palabras insignes", como en el francés clásico el *glaive* (gladio) o el *coursier* (corcel), en vez de *épée* (espada) y *cheval* (caballo), se consideran cierta forma de comparación.

Tras estos códigos se perfila una imagen del mundo cuyo estudio contrastado no carece de interés. La idea de un diccionario universal de lo imaginario ya ha hecho estragos. Y de hecho es muy simple, demasiado simple, suponer que tal o cual imagen se deba encontrar por doquier. En esto también, se está generalizando sin darse cuenta. No obstante, es de sobra sabido que una pequeña particularidad gramatical hace de la muerte un ser masculino en griego, en bretón y en alemán, que el cielo egipcio es femenino, a diferencia de algunas ciudades rusas. Tampoco se ignora que el sistema de los cuatro elementos, con el que Occidente sueña desde Empédocles, no se deja transcribir con facilidad al sistema chino, el cual abarca cinco. Puede que no se haya tenido ocasión de saber que el loro, símbolo del vano parloteo en nuestras latitudes, sea en Persia la figura del verdadero amante de la belleza, y nos preguntamos qué papel debe tener el loro en el gracioso relato occitano que lleva su nombre.*

Más allá de estos repertorios simples de falsos amigos, lo que importa es dibujar, si se puede hacerlo, la curva de las modificaciones reconocibles. Es bien sabido que en un mismo autor sucede que las comparaciones se imbrican, se enredan, se contradicen; para verlo, basta con rebasar los límites de la frase en la lectura. Así pues, advertimos que, en *Bajazet*, la palabra *nœud* (nudo) designa tanto el matrimonio como el estrangulamiento. Pueden darse fenómenos análogos en sistemas más o menos rigurosamente codificados. Es preciso considerar los desvíos de los símbolos, y en particular sus desplazamientos históricos.

* *Novas de papagai* [*Novelas del loro*], de Bernaut de Carcassès. [T.]

En este terreno como en muchos otros, el comparatista, cuyo objeto no se limita a un breve periodo o a un área estrechamente demarcada, está bien situado para observar fenómenos de larga duración. También se puede proponer, para un futuro todavía lejano, lograr la construcción de una historia de lo imaginario, una historia de las transformaciones de lo imaginario. Esta historia sólo será posible si cada comparación se toma por lo que es, es decir, por una relación entre dos términos, y no por la subordinación de un medio de expresión en sí indiferente a un valor supuestamente eterno y por consiguiente digno de respeto. En otras palabras, sería hora de tomar en consideración la importante experiencia teórica de una escuela que no ha robado el nombre que lleva de "simbolista": el símbolo no es primordialmente símbolo de la Idea. La expresión "símbolo de..." es tan carente de sentido como en el discurso de Saussure lo sería la expresión "signo de...".

Se puede hacer una observación especial acerca de las alusiones mitológicas que hemos considerado antes como una forma de comparación. Muchas veces por falta de provisiones más nobles los comparatistas lanzados al estudio de un mito se han limitado a destacar mínimas menciones, evocaciones fugitivas, ocurrencias implícitas del nombre heroico que les interesaba. Obviamente, más vale disponer de una versión amplia de la historia consagrada. No obstante, a través de estos fenómenos minúsculos es como mejor se captan dos fenómenos: objeto de una alusión, la figura mitológica se reduce a un papel dentro de una figuración casi escénica o casi onírica, que logra dejar en la sombra todas las elaboraciones psicológicas o morales posibles; estamos entonces muy cerca del rito, es decir, de la reproducción de un gesto que no carece de estilización. Se puede observar entonces el segundo fenómeno: consiste en una identificación del lector con el personaje, la cual ya no se produce por coincidencia intelectual con una determinada verdad abstracta, sino por simulación imaginada de la actitud.

Los jeroglíficos egipcios y los caracteres chinos arcaicos están ahí para recordarlo, así como la teoría kantiana del esquematismo: lo imaginario, o aquello que se ha convenido en llamar el universo de un poeta, a menos que se prefiera hablar de sus "metáforas obsesivas", no se presenta para nada como una colección de objetos, sino como un repertorio de gestos.

Debemos a Gaston Bachelard el que se haya prestado atención a la existencia de estructuras imaginarias. Pero le debemos sobre todo el haber mostrado hasta qué punto lo imaginario está vinculado a lo verbal; también le podemos estar agradecidos por no haberse limitado al estudio de las categorías elementales que había adelantado primero, y por haber sabido prescindir de estas realidades simples, el agua, la tierra, el aire, el fuego, y dedicarse a la multiplicidad de las actitudes vividas a las que sirven de soporte.

Si lo imaginario está vinculado a lo verbal, en tanto que políglota, el comparatista está mejor situado que cualquiera para estudiar las infinitas variedades de imágenes y de transformaciones de imágenes que abundan en los textos. El comparatista puede darse el gusto, por ejemplo, de estudiarlas en las traducciones. La versión francesa que Marguerite Yourcenar hizo de *Las olas* de Virginia Woolf es escandalosamente infiel y por esta razón absolutamente apasionante. Huelga decir que el simple señalamiento de faltas tiene tan poco interés, en este caso como en muchos otros, como la enumeración de figuras de retórica o de símbolos que se supone universales con demasiada rapidez.

Hay que construir una teoría de la literatura a un nivel muy alto de abstracción, ya que sin ella se corre el riesgo de tomar los casos particulares por leyes generales. Pero ¿para qué puede servir una teoría de la literatura si no para dejarse devorar por la masa de análisis finos que habrá hecho posibles?

III. TEORÍA DE LOS GÉNEROS

Lo que es cierto para una teoría de la literatura en general lo es también incuestionablemente para una teoría de los géneros. La construcción en el vacío de bellas definiciones bien pulidas no tiene ninguna utilidad cuando sirve de pretexto para olvidar la realidad de los libros y de las canciones. Hay que recordarlo de nuevo: la poética clásica basa su pretendida teoría de los géneros en prácticas de exclusión y de relegamiento. Basta con releer a Boileau para convencerse de ello: el idilio es todo lo que se quiera, salvo el de Ronsard; la tragedia se distingue porque le da la espalda a la comedia española: *Le misanthrope* [*El misántropo*] da el ejemplo de la buena comedia porque *Les fourberies de Scapin* [*Las trapacerías de Scapin*] ilustran la mala.

No hay ninguna razón para que la literatura comparada se deje atrapar en la trampa de los doctrinarios. Definir la esencia de un género tachando del mapa todo lo que no corresponda a la definición imaginada es todo menos una práctica científica.

Pero hay otra trampa, más sutil: consiste en fiarse de un modelo biológico y en considerar los géneros literarios como especies animales que esperarían a su Darwin. Con la noción de evolución mediante, se puede tener la pretensión de hacer una historia literaria objetiva.

Esto es olvidar que los géneros literarios han sido definidos en condiciones determinadas, por instituciones que pueden ser descritas, con miras de las que no es imposible dar cuenta. La monumental *Historia de la crítica moderna*

que le debemos a René Wellek da a la vez un rico material y preciosas indicaciones sobre lo que se puede hacer. La historia de los géneros literarios es también y en primer lugar la historia de las luchas ideológicas en torno a definiciones siempre cambiantes, luchas llevadas a cabo con base en asimilaciones discutibles y distinciones aventuradas. ¿Qué significa por ejemplo el hecho de que, en varios lugares de Europa, se haya llamado "odas" a los zéjel de Hafiz? ¿Y por qué se niega el nombre de novela a algunas obras narrativas de ficción, incluso si esta negativa, como en el caso de Gide, proviene del mismo autor?

Nos encontramos en una posición muy diferente de la que le está reservada al especialista en métrica. Éste dispone, en efecto, para describir la realidad que le interesa, de un vocabulario estricto y de nociones elaboradas por el lingüista. Puede rectificar las definiciones que han propuesto sus predecesores. Puede indicar, por ejemplo, que la cesura del alejandrino francés no es una pausa, una suspensión del sentido, un corte, como se ha dicho demasiado, sino únicamente la obligación de hacer que figure un acento tónico en la sexta sílaba del verso, que por lo demás no tiene que pertenecer a la misma palabra que la séptima.

Definiciones tan precisas son imposibles en la teoría de los géneros, salvo en los casos relativamente escasos en los que aquéllas se pueden basar en criterios exclusivamente formales: en la poesía antigua se llama "elegía" a un poema escrito en dísticos elegiacos, es decir, en un metro dactílico que hace alternar un hexámetro y un pentámetro. Esta definición todavía es válida para *Römische Elegien* [*Elegías romanas*] de Goethe, que utilizan el metro en cuestión. Pero es preciso añadir que es por decreto del poeta, y no por un efecto natural, por lo que la definición queda aquí a salvo. Goethe optó por escribir según principios que habían envejecido un poco y en una época que daba a la palabra "elegía" otro sentido, bastante vago.

El estudio de la teoría de los géneros nos lleva a considerar la noción de modelo; en los manuales de las bellas letras o de poética, es frecuente que una definición bastante poco utilizable se apoye en el ejemplo de un grande. El idilio es Virgilio; la oda es Horacio, o, con respecto a otras épocas, la tragedia se identifica con Racine. La verdad de tamañas aseveraciones importa poco: se trata de pensamientos estrictamente mitológicos, que funcionan por ostensión de figuras singulares, divinas y originales.

Pero por el sesgo de la teoría de los géneros estamos llevados a estudiar la recepción de los grandes autores y su constitución en mitos. Por este medio, descubrimos mejor cuál es históricamente el fenómeno de la lectura. Se trata claramente de un movimiento de doble orientación: el teórico se apodera de su autor para obligarlo a ilustrar las tesis de las que él, como teórico, tiene

la más urgente necesidad. Pero, a la inversa, él no puede edificar la exposición de sus tesis más que sobre un análisis de su modelo que no puede ser totalmente inexacto. Tiene lugar entonces un intercambio bastante comparable al que se produce en una lectura cualquiera, incluso si, hecha por placer, no tiene que dar lugar a ninguna teoría, a ningún comentario expreso. Tal vez cada uno de nosotros lea a Dostoievski con los mismos métodos de selección que los que sirvieron a Gide, y tal vez cada lector, sin saberlo, sea transformado por lo que ha leído.

Si esta analogía se justifica, el interés de un estudio de recepción limitado al de los grandes héroes epónimos de los géneros literarios salta a la vista. Pero este estudio tiene su complemento: el de los discursos críticos que, a costa de deformaciones acaso manifiestas, introducen una obra dada en un género dado.

Estos estudios podrían contribuir a fundar una pedagogía de la lectura. La teoría clásica de los géneros literarios quería ser esta pedagogía en efecto, no sólo daba al alumno, como la métrica o la teoría de las figuras, el medio para dominar los detalles del texto sino que se lo entregaba también en su totalidad y todo junto.

Saber que *Ifigenia* es una tragedia es disponer de una concepción global del objeto y de los comentarios de detalle que pueden acompañarlo. La teoría de los géneros es, en efecto, en la poética clásica, el gran principio de clasificación de nociones discernidas en otras partes: sabemos que la tragedia supone tal tipo de verso, tal nivel de estilo, tales géneros de figuras.

Pero esta pedagogía es una pedagogía del reconocimiento puro y simple. Provisto de nociones aprendidas, el alumno las vuelve a encontrar tal cual en los textos que se le hace leer. Está también completamente desamparado ante un objeto nuevo que no corresponda a las normas asimiladas: una tragedia que mezcla la prosa y el verso, por ejemplo. No es únicamente el detalle escandaloso, en este caso la confusión de géneros, lo que se ha de destacar; es la presencia simple de un elemento nuevo. Una teoría normativa (las dos palabras están reñidas entre sí) lo único que puede hacer es cerrar toda curiosidad y desconocer que la literatura, como toda práctica artística, actúa también y en gran medida por sorpresa.

La literatura comparada es, por definición, la disciplina especializada en el estudio de las sorpresas. Sólo se ve en ella a extranjeros, venidos de lejos y de buen mentir. Y de ello se desprenden todos los procedimientos de domesticación, de transformación de las costumbres, de modificaciones de los comportamientos que requiere el acontecimiento inaudito: la llegada del indio hurón. Es una teoría del aprendizaje literario, de sus fracasos, de sus dificultades, de sus equivocaciones.

La poética comparada se puede colocar bajo el patrocinio de Homero: los pequeños griegos aprendieron a conocer su lengua y su cultura en poemas cuyo metro se tomó prestado a Dios sabe quién, cuyas palabras vienen de todas las regiones del país para componer una lengua franca que nadie ha hablado nunca y que dista mucho de aquello que se comprende naturalmente, en poemas que han sido transformados, engrosados con las aportaciones de tantos aedas que perdían de vista el designio inicial, pero no por ello menos conmovedores, en poemas que han sido bautizados retroactivamente como epopeyas y provistos de una teoría, en tanto que quizás habían sido compuestos en un comienzo a partir de unidades de tamaño menor, y pertenecientes a géneros diferentes, como el elogio o la lamentación fúnebre.

Si Homero ha vivido, a pesar de todos los escoliastas, es porque no era fácil de reconocer.

Literatura y sociedad

DANIEL MADELÉNAT

El arte es una actividad social; la obra estética no se aísla de un entorno religioso, político, cultural, económico y hasta técnico, en suma, de un conjunto de instituciones, de mentalidades, de ideologías, de saberes, de actitudes propiamente sociales: ésta es la evidencia o el postulado que inaugura toda reflexión sobre las relaciones entre la literatura y la sociedad. La fe feudal, abrupta, conquistadora de la canción de gesta no se comprende más que en un universo brutalmente escindido entre paganos y cristianos, estructurado por las relaciones personales entre señor feudal y vasallo, y por una división en tres órdenes tradicionales (los clérigos, los guerreros, los productores); hay otras especies del sentimiento religioso que se incluyen en círculos diferentes: la piedad más inquieta de un Eneas sumergido en un mundo en el que lo sagrado se expande y en el que los sentidos a veces se aminoran; el dolorismo de algunos autores católicos modernos (de Léon Bloy a François Mauriac) que ven las antiguas certidumbres asediadas por la duda, humilladas por el hedonismo laico, y al pueblo cristiano seducido por la abundancia oropelesca de los bienes materiales. La integración armoniosa del artista a una civilización o su oposición a ella (en un conflicto larvado o violento) es prueba de las expansiones, de las represiones, de las reglas o de las costumbres que caracterizan a una sociedad.

Pero la obra de arte es un mundo en sí, cosmos o mónada, con su lenguaje, sus normas, sus imágenes; los signos que la componen obedecen a su propia lógica, autotélica o autocentrada, y están lejos de copiar servilmente y hasta de fotografiar una realidad social. Ninguna causalidad directa, mecánica, tiraniza al escritor, a la escritura o al lector; ninguna servidumbre afecta los temas. La sociedad propone, condiciona, presenta un repertorio (monumentos, formas, acontecimientos, tradiciones...): el creador dispone, juega, figura estos datos según sus fantasmas, sus intenciones estéticas, sus posibilidades individuales. Excéntrico, parásito, marginal, tiende a edificar un ar-

tefacto, microcosmos paralelo al macrocosmos (en vez de operar una praxis fecunda y material). Su ojo, su psique, su brazo "mediatizan" y metamorfosean el patrimonio común, la materialidad objetiva.

Estas certidumbres generales introducen una infinidad de preguntas y de problemas. En primer lugar, cada uno de los términos es englobador y totalitario; *sociedad* abarca el conjunto sincrónico de los fenómenos y de las estructuras que caracterizan a una colectividad: por lo tanto, también a la literatura; pero ésta —oral o escrita— contiene, trasmite y organiza la experiencia social: archiva el pasado, prescribe el presente, ilumina el porvenir. A esta rivalidad se agregan dificultades de definición: la sociedad, sistema complejo, ensamble de subconjuntos, se conceptualiza de manera muy diversa según las escuelas sociológicas; las fronteras de la literatura —en extensión o en comprehensión— siguen siendo difusas. Las relaciones forman un bucle en el que se disciernen mal causa y efecto; desde 1864 Sainte-Beuve responde al sistematismo reductor de Taine: "No había más que un alma en el siglo XVII para hacer *La princesse de Clèves* [*La princesa de Clèves*]: de otro modo hubiera habido cantidades" (*Nouveaux lundis*, Michel Lévy, 1863-1870, t. VIII, p. 86, artículo sobre la "Histoire de la littérature anglaise"). Ipseidad de una creación, envoltura de un medio: ¿cómo podrían escapar los vínculos entre la extrema singularidad y la generalidad de una ambigüedad casi metafísica, del antiguo debate entre nominalismo y realismo? Si ayer el estructuralismo insistía en la polisemia y la productividad de textos desgajados de su contexto original, hoy un brusco retorno al *sujet* corre también el riesgo de dejar de lado todo lo que es entorno y de rechazar una sociología de la literatura desacreditada por el ocaso del marxismo.

La disciplina pasa a menudo por anexa y periférica: menor, acusada de reducir los *monumentos* al estado de *documentos*, se la invita a ocuparse del *ruido* de la vida literaria, dejando a la crítica propiamente estética que se ocupe de las *señales* importantes, los "faros" o los gigantes que trascienden sus determinaciones espaciotemporales. ¿Se concibe a Paul Valéry o a T.S. Eliot explicando a Rimbaud por Charleville? Cuando André Malraux define la obra de arte por su "potencia de inmortalidad" o su "potencia de metamorfosis" (la capacidad de transformarse sin cesar), la ve como un lenguaje sagrado, un absoluto (en el sentido propio de forma e idea liberadas). Al reduccionismo sociológico se contrapondrá por lo tanto una *estética*, una *metafísica* del arte (el símbolo revela la verdad inmersa en la apariencia del fenómeno), y a la búsqueda aventurada de relaciones flotantes entre sistemas social y literario se preferirá investigaciones más centradas en el texto: una *retórica*, una *semiótica*, una *hermenéutica* que estudian la codificación y la interpretación de un mensaje basada en las relaciones internas entre sus elementos.

La literatura comparada parece que hace sociología "naturalmente", como M. Jourdain hacía prosa: subraya la originalidad de los ámbitos nacionales, explica las relaciones internacionales, vincula áreas culturales separadas; caracteriza estereotipos, imágenes y espejismos, zafios embriones de análisis sociológico —el español altivo y altanero, el alemán palurdo...—, elucida las vías y las instituciones de intercambios literarios (conocimientos lingüísticos, viajes, traducciones...), ambiciona "desenclavar" cada territorio mediante un flujo de informaciones más fundamentales que las de los periódicos. Charles Louandre constata el establecimiento de un "libre cambio" literario: "Los intercambios internacionales del pensamiento han contribuido tal vez más poderosamente que los intereses materiales a desarrollar las tendencias pacíficas de la Europa moderna" (*Revue des Deux Mondes*, 15 de noviembre de 1847, pp. 673-675, "Statistique littéraire"). La literatura comparada toma conciencia de sí misma como vía particular del conocimiento cuando los nacionalismos encierran y arraigan a cada cultura en su lengua y sus tradiciones; como Pulgarcito, la literatura comparada reconstruye frágiles continuidades, tímidas pistas de comunicación. Pero la fluidez o la productividad de las relaciones entre dos pueblos no se comprenden fuera de las condiciones sociales: la larga anglomanía francesa en el siglo XVIII es la manifestación del atractivo de una sociedad más abierta, menos crispada por los privilegios de casta; a fines del siglo XIX, Alemania, con su estatismo rígido y jerarquizado, tiene poca capacidad de seducción; Austria atrae por su cordialidad sonriente, su *Schlamperei*. Cuando examinamos el transplante de una obra (en el espacio y en el tiempo), tendemos a menospreciar la exégesis del sentido intencional para elucidar interpretaciones, contrasentidos, nuevas lecturas que tienen que ver con los nuevos círculos con los que el objeto estético entra en resonancia. Así pues, los "comparatistas" —Mme de Staël, Villemain— son también los pioneros de una sociología de la literatura algo silvestre: las diferencias sociales y étnicas son para ellos el *tercero explicativo* que da cuenta de las diferencias literarias. Pero si bien la literatura comparada se encuentra con la sociología en esta búsqueda del modelo o de la abstracción que "apresa" a los fenómenos dispersos, puede también recurrir a otras causalidades: o bien "quebrar" lo social en nódulos más elementales (como lo intentó Taine), caracteres nacionales, rasgos psicológicos individuales..., o bien utilizar entidades más metafísicas (*Zeitgeist*, espíritu del tiempo, estilo, visión del mundo anteriores a una sociedad determinada que valen por un conjunto de culturas), o, desligándose del determinismo cientificista, clasificar los temas y las formas por familias estéticas, según sus afinidades, en una perspectiva atemporal.

Estas dificultades sirven de acicate para el estudio que vamos a emprender

y que consiste en ordenar la proliferación de teorías sociológicas aplicadas a la literatura, reagrupándolas por especies sucesivas (metafísicas o apriorísticas; empiristas; dialécticas, hegelianas o marxistas; estructuralistas, con una propensión a "recentrarse" en el texto) y considerándolas como lecturas parciales en que cada una genera su tipo de explicación, de inserción, de funcionamiento del fenómeno literario; en recorrer después el espectro de las relaciones que intervienen en la etapa de la producción, de la difusión, de la recepción y de la lectura, y en examinar el modo en que se inscriben en los caracteres formales o temáticos de la obra. Así, yendo de las racionalizaciones unívocas de los sistemas simplificadores a las relaciones efectivas y múltiples entre lo literario y lo social, nuestra trayectoria se adhiere a la reacción contemporánea contra las teorías que disfrazaban de "ciencia" paradojas fantasiosas o brillantes sobre las equivalencias entre lo literario y lo social: la sociología estalla, se disemina, desciende a la vida cotidiana, escinde la conciencia colectiva; pero al mismo tiempo, sobre estas bases empíricas mejores, trata de reconstituirse como pensamiento "holístico" que ponga a los bienes simbólicos en interacción productiva con las estructuras económicas o sociales. El objeto estético no flota fuera de lo real: estructura emergente, irreductible, constituye sus propiedades, regula sus intercambios con lo "a-estético", figura la realidad, pero también la virtualidad, el pasado, el futuro, aquellas posibilidades fecundas que niegan las gravosas constricciones de la sociedad.

I. LA SUCESIÓN DE TEORÍAS Y EL SURGIMIENTO DE LOS PROBLEMAS

Desde hace un siglo tanto se ha caracterizado al arte por su inscripción social que las rebeliones contra un "sociologismo duro" se han multiplicado. Según Marcel Mauss (*Manuel d'ethnographie*, Payot, 1947), "un objeto de arte es un objeto reconocido como tal por el grupo"; el especialista en estética Étienne Souriau restaura el sentido metafísico: los creadores manifiestan la trascendencia en el seno del círculo limitado del entorno cotidiano, "llevan a la realización y al resplandor lúcido un cosmos más vasto, más rico, más abundante en seres y mundos" (*L'instauration philosophique*, F. Alcan, 1939, p. 20); Jean Duvignaud constata que la hipertrofia de la función social acaba por obliterar los otros aspectos y por empobrecer el fenómeno estético: "La esencia del arte se ha disuelto en la comunicación de los mensajes artísticos, de la misma manera que la noción de un Dios único se ha disuelto en la

variedad de las situaciones humanas y morales" (*Sociologie de l'art*, PUF, 1967, p. 117).

No obstante, si bien los aspectos sociales de la literatura nos parecen evidentes y constantes, la toma de conciencia de los mismos es muy reciente. Los antiguos, como los teóricos medievales y clásicos, ven el papel moral de géneros como la historia o la sátira, la afinidad religiosa de textos que atañen de cerca a los mitos fundadores, a los cánones de una creencia (la oda solemne, la epopeya, los misterios...), el impacto político del orador que pone en movimiento las pasiones públicas y arrebata las decisiones colectivas (fue incluso a propósito de la elocuencia como los griegos fundaron una tipología literaria sobre las situaciones de comunicación, los medios psicológicos aptos para acarrear reacciones sociales). Pero los antiguos conciben la literatura como integrada a la ciudad o al estado y no conceptualizan relaciones "naturales": los esquemas de evolución de las sociedades —lineales o cíclicos— se basan en el destino, la providencia, la acción humana intencional, el azar, y no conceden ningún lugar a las interacciones vividas, utilizadas pero no pensadas, como objeto de saber. La literatura, forma, revelación, enseñanza, memorización, no es ni un *reflejo* ni una *praxis*.

Fue en el siglo XVIII cuando nacieron conjuntamente un pensamiento "presociológico" (el de Montesquieu, por ejemplo) y una reflexión sobre los aspectos sociales del fenómeno literario: cuando, con los pródromos del estado moderno, la *Gemeinschaft* (la comunidad tradicional que fija a cada quien su estatuto y cambia lentamente) cede poco a poco el lugar a la *Gesellschaft* (la sociedad, más compleja, reunión de individuos móviles) (para retomar el vocabulario de Ferdinand Tönnies). Las normas —sociales y literarias— se desestabilizan, los engranajes se complican, un *juego*, una distancia crítica se introducen entre la mirada singular y el edificio de las instituciones: entonces, cuando se confrontan algún terreno de la individualidad intimista, sustraído al control general, y la ajenidad masiva de la objetividad enajenada, hacen falta canales de información (salones, cafés, periódicos, revistas, libelos, tratados políticos...) para irrigar a un público disperso (en el que la clase *media* —*medio* que exige *medios* de comunicación nuevos— poco a poco va a dominar). El desmoronamiento de un *consenso* social y literario en torno a valores eternos en beneficio de un espíritu público agitado por corrientes contrarias y desórdenes hace que sean necesarios órganos de vinculación, pero también impulsa una reflexión histórica relativizante: el historicismo naciente, el del alemán Herder, de los ingleses y escoceses Warton, Blair, Hurd, del italiano Vico, explican los hechos culturales mediante circunstancias temporales, como el clima, el régimen político...; así sucumba a las seducciones del primitivismo, aboque en un progresismo utopista o concilie

ambas aspiraciones, el historicismo está dirigido a vincular lo social y lo literario.

No obstante, el nuevo empirismo importado de Inglaterra y el espíritu crítico y experimental no se imponen más que lentamente. El Siglo de las Luces, en el momento de una síntesis explicativa, a menudo se apresura, como Rousseau, a "desechar todos los hechos" en beneficio de ideas metafísicas sobre el origen, el devenir y la perfección de una sociedad. Esto se refleja en los intentos de sociología de la obra literaria, siempre tímidas, vagas, apriorísticas, refrenadas por la masividad de las reglas clásicas: las *Réflexions sur la poésie et sur la peinture* (1719) del abate Dubos desarrollan un relativismo y un emocionalismo que prolongan las reflexiones de los "modernos"; Dubos explica las diferencias entre siglos o culturas nacionales por causas extraliterarias (climas, espíritu de las épocas, regímenes políticos...), pero reverencia y privilegia el ideal grecolatino. A finales del siglo la misma contradicción afecta al proyecto de André Chénier (*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*) o las conferencias del dogmático Le Harpe, quien postula no obstante "una dependencia secreta y necesaria entre los principios que fundan el orden social y las artes que lo embellecen" (*Lycée* [...], P. Dupont, 1825, t. V, p. 63).

La sociología como ciencia constituida no aparece sino en el siglo XIX y, paralelamente a sus progresos o a sus mutaciones, las teorías aplicadas a la literatura se suceden, se completan o se oponen. Así pues, es en relación con la evolución de la sociología como se situarán los sistemas que se valen, con más o menos retraso, facilidad y altura, de sus intuiciones y sus conceptos.

LAS DIRECCIONES DE LA SOCIOLOGÍA

La ciencia que estudia los hechos sociales y trata de observar en ellos regularidades no es homogénea ni por sus métodos ni por sus resultados: el "animal político" que es el hombre según Aristóteles —quien vive en la ciudad y por tanto en sociedad— parece bastante poco capaz de asumir respecto de su medio esta *Wertfreiheit* —objetividad, liberación con respecto a un sistema determinado de valores— que, según Max Weber, ha de caracterizar al verdadero sociólogo. De ahí la pluralidad de trayectorias, estratificadas desde el siglo XIX, y una exuberancia conceptual (conciencia colectiva, anomia, carisma...) que emigra hacia las otras ciencias humanas perdiendo el rigor de su denotación (o de su comprehensión) a medida que se desarrollan sus connotaciones (o su extensión).

Los "padres fundadores" han de conquistar en primer lugar con respecto

a la filosofía, la historia o la economía, disciplinas más afianzadas, un territorio para las investigaciones que Auguste Comte denomina "física social" y más tarde "sociología". Si bien el desarrollo de la estadística, que acumula acerca de los comportamientos de datos explotables en serie, suscita trabajos que anuncian la sociología concreta de hoy (Adolphe Quételet, *Sur l'homme* [...] *ou essai de physique sociale*, 1835), las ambiciones metafísicas de transparencia racional inspiran los grandes historicismos que asignan a la sucesión de las sociedades una orientación y una teleología. Comte, con su Ley de los Tres Estados, fija una finalidad al progreso: la época positiva, después de los períodos teológico y metafísico. Marx, al adaptar la diálectica hegeliana, traza un esquema —esclavismo, feudalismo, capitalismo, socialismo— basado en los modos de explotación de la naturaleza, las contradicciones sociales y las construcciones ideológicas emanadas de la infraestructura material. Herbert Spencer (*A system of synthetic philosophy*, 1875-1902) compara la evolución de las sociedades a la de las especies biológicas que se diferencian, se diversifican y compiten entre sí. En el siglo XX, estos evolucionismos ya no conllevan necesariamente el progreso y pueden conferir a la historia de una sociedad una forma cíclica: alternancia de *cultura* espiritual y de *civilización* más material en Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes* [*La decadencia de Occidente*], 1918-1922); alternancia de racionalismo idealista y de irracionalismo sensualista en P.A. Sorokin (*Social and cultural dynamics*, 1937-1941).

En reacción contra estas construcciones "holísticas" que proporcionan el sentido de la historia, el secreto de las estructuras y las leyes de la evolución, surgen análisis menos ambiciosos, consagrados no obstante a sociedades globales. En la tradición de Montesquieu, A. de Tocqueville (*De la démocratie en Amérique* [*La democracia en América*], 1835; *L'Ancien Régime et la Révolution* [*El antiguo régimen y la revolución*], 1856) estudia comparativamente el pasaje de las sociedades antiguas, basadas en la jerarquía, la distinción de rangos, la autoridad, a las "pasiones generales y dominantes" por la libertad y la igualdad, que caracterizarán cada vez más a las sociedades modernas. Max Weber (*Die protestantische Ethik und der Geist der Kapitalismus* [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*], 1920; *Wirtschaft und Gesellschaft* [*Economía y sociedad*], 1922) define un método de comprensión y de interpretación basado en las significaciones subjetivas de las acciones humanas y sus consecuencias objetivas; la "sociología comprensiva" verifica sus hipótesis construyendo "tipos ideales" de sociedad (el reino de la tradición; la civilización industrial...), a medio camino entre la pura abstracción teórica y la variedad concreta de la historia. Émile Durkheim (*De la division du travail social* [*División del trabajo social*], 1893; *Les formes*

élémentaires de la vie religieuse [*Formas elementales de la vida religiosa*], 1912...) se niega a considerar intenciones individuales y leyes trascendentes: el grupo social posee una conciencia colectiva cuyos valores se traducen en normas, muy diferentes en las sociedades tradicionales, de solidaridad "mecánica" (compacta u obligatoria), y en las sociedades modernas, de solidaridad "orgánica", querida, conquistada sobre el individualismo; estos dos estadios están separados por periodos de *anomia* en los que compiten los sistemas de valores en decadencia y los emergentes. Talcott Parsons (*The social system* [*El sistema social*], Glencoe, 1951) describe el conjunto de la sociedad como un sistema global que reúne subsistemas institucionales o intencionales.

Contra estas teorías más o menos funcionalistas —que representan a los sistemas sociales como coherencias en las que cada elemento desempeña un papel necesario, en las que las disparidades se armonizan—, una escuela de sociología concreta, empírica, estudia niveles, relaciones, grupos más restringidos, basándose en encuestas, sondeos y estadísticas. Los sociólogos "críticos", por otra parte, cuestionan el conservadurismo virtual de los funcionalistas "positivistas" y "objetivos": la "Escuela de Frankfurt", con T.W. Adorno, J. Habermas, H. Marcuse, niega que la sociología pueda abstraerse de los intereses de clase, y asigna a la sociología el develamiento de contradicciones, enajenaciones, mistificaciones ideológicas que la legitimidad que se experimenta del funcionamiento social suele ocultar; de ahí un marxismo renovado, sobre todo sensible a la negatividad que trabaja y subvierte las instituciones sociales.

Este breve panorama —que deja voluntariamente de lado algunos grandes nombres (F. Le Play, G. Tarde, V. Pareto, F. Tönnies...)— muestra a la vez la extensión del campo sociológico y las incertidumbres metodológicas que lo siguen perturbando hasta hoy: ¿cuál es la posición de las "especies sociales" (Durkheim),, a medio camino entre una comunidad humana global y la variedad de las sociedades humanas? ¿Hay que describir o intervenir para mejorar? ¿Decir cómo, a propósito de objetos limitados, o por qué, generalizando, especulando sobre los orígenes (como Freud, en *Totem und Tabu* [*Tótem y tabú*]), corriendo el riesgo de la metafísica? A pesar de estas dudas, la crítica y la historia literarias han encontrado en la sociología valiosos instrumentos de análisis; en primer lugar, la noción a veces confusa de una objetividad simbólica o ideológica distinta a la vez de las cosas materiales y de las singularidades de la imaginación individual: conciencia colectiva, código de valores, sistema de ideas, de imágenes, de prejuicios y de estereotipos, visiones del mundo, ilusiones o simplificaciones necesarias de la vida. Esta cultura, a la vez *epistemé* y *aistesis*, estructura mental colectiva, atravesada

de microvariaciones que tienden al equilibrio sistemático, o de macrovariaciones, mutaciones que traducen profundos cambios sociales y mantienen relaciones cercanas con la literatura: ésta la expresa y la forma al mismo tiempo; ilustra el dogma en los holismos religiosos, la ideología en los totalitarismos modernos, los discursos dominantes o las aspiraciones vejadas por estructuras represivas (por ejemplo, el "amoralismo" de *Madame Bovary*, que tanto escandalizó, se ha convertido hoy en la regla; ya no se acepta una postura ética indiscreta; hablar de naturaleza humana en los años setenta condenaba a un autor a los ojos de la inteliguentsia legitimadora...). Nos hemos acostumbrado a dejar de considerar a los escritores y sus obras como mónadas, elementos que ponen de manifiesto un orden distinto y aparte: los vemos integrarse a un sistema, funcionar en grupos (de los que expresan intereses y aspiraciones), representar una cultura de élite o de masa. Cada espacio nacional, con sus instituciones literarias, sus modos de producción y de consumo culturales, es un mercado, más o menos penetrable y abierto, que importa del extranjero lo que le hace falta, y exporta bienes originales y comunicables a la vez (división del trabajo a escala internacional). Y en el espacio textual se inscriben las tensiones, los paralogismos inherentes a la apropiación y a la figuración simbólica del mundo. El acercamiento sociológico no se lleva a cabo ciertamente sin "desencanto" (la *Entzauberung* de todo análisis, según Max Weber) del fenómeno literario otrora sacralizado en su creación: pero esta pérdida del *aura* (este carácter *áurico* de la antigua obra de arte según Walter Benjamin) se compensa con la percepción de resonancias nuevas.

LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

La sucesión de "sociologías literarias" reproduce bastante bien el movimiento general de los estudios sociológicos: subsistema dentro de la sociedad, la literatura se une al sistema mediante vínculos analógicos y lógicos. Pero en el seno de este paralelismo de conjunto se inmiscuyen disimetrías: raras veces los historiadores literarios son especialistas; simplifican, generalizan, sacrifican el rigor de los conceptos, elevan la intuición o el truismo al rango de tesis; el marxismo gozó entre ellos durante mucho tiempo de una reputación ya extinguida entre los sociólogos: más o menos cruzado con psicoanálisis, el marxismo proporcionó durante un medio siglo la base lógica de las explicaciones sociales de la obra; por último, para escapar del estatus de ciencia aplicada, la "sociocrítica" trata de anclar los efectos sociales en las estructuras mismas del texto literario.

Desde comienzos del siglo XIX se cree, como lo dice Louis de Bonald, que "la literatura es la expresión de la sociedad" (*Mercure de France*, 1802, retomado en *La législation primitive*, 1829). Mme de Staël resume las tentativas del siglo filosófico cuando se propone examinar "la influencia de la religión, de las costumbres y de las leyes en la literatura", y "la influencia de la literatura en la religión, las costumbres y las leyes" (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800); la demostración no rebasa las generalidades sobre el sur y el norte, el pasado (antiguo) y el presente; desemboca en una predicción o en un llamado: el escrito moderno será útil y cívico (en vez de instalarse en el esteticismo o la diversión). El historicismo progresista es, durante buena parte del siglo, explicativo y normativo a la vez. Para William Hazlitt (1778-1830) tal novela del siglo XVIII es "un perfecto ejemplo de estadística", y "el poeta no puede dejar de imprimir el espíritu de su época en sus obras"; pero a esta acción de la sociedad se agrega la del escritor: "No es la crítica que el gusto del público ejerce sobre la escena, sino la crítica que la escena ejerce sobre los estilos públicos lo que es fatal en la comedia, convirtiendo la materia de la que ella extrae sus temas en monótona, correcta y sin espíritu" (*The complete works*, ed. Howe, Londres, 1930, vol. 16, p. 5; vol. 5, p. 96; vol. 6, p. 150). Este lugar común de las interacciones se expande a partir del primer tercio del siglo. Sismondi quiere ver "la influencia recíproca de la historia política y religiosa de los pueblos en su literatura y de su literatura en su carácter" (*De la littérature du midi de l'Europe*, 1813, t. I, p. 11); Prosper de Barante matiza la tesis habitual del complot de los filósofos: "Los libros no han recibido sólo la influencia del público; han sido, por así decirlo, escritos bajo su dictado"; pero en el siglo XVIII la literatura se había "convertido en un órgano de opinión, en un elemento de la constitución política. A falta de instituciones religiosas, la literatura era una de ellas" (*De la littérature française au XVIIIe siècle*, 1828-1829, t. I, p. 2). Pero mostrar es demostrar que las letras se han de adaptar a la época, cambiar, ponerse al día (como lo hace Stendhal en *Racine et Shakespeare* [*Racine y Shakespeare*], 1823-1825): el "sociologismo" desemboca en una crítica militante, en especial en los rusos Bielinski (1811-1848), Chernichevski (1828-1889) y Pisarev (1841-1868), en quienes el sentimiento de las discordancias, de las enajenaciones y de las contradicciones anuncia el marxismo.

La segunda mitad del siglo XIX precisa y radicaliza estas afirmaciones muchas veces desprovistas de método. H. Taine (*Philosophie de l'art* [*Filosofía del arte*], 1865) se remonta a la raza, al medio y al momento en que, refractados mediante la "facultad maestra" de un escritor, explican sus obras: la sociedad, elemento entre otros, es relativizada en beneficio de factores más

simples. Para Gustave Lanson, ecléctico más sutil, "el 'fenómeno literario' es por esencia un hecho social"; hay que "hacer del escritor un producto social y una expresión social"; la obra, no obstante, "es un acto individual, pero un acto social del individuo" (*L'histoire littéraire et la sociologie*, artículo de 1904): Sainte-Beuve y Taine se concilian; esta impregnación sociológica, a la vez prudente y sistemática, inspira múltiples tesis y trabajos de síntesis o de inventario exhaustivo como el de F. Baldensperger, *La littérature, création, succès, durée* (1913). El cientificismo, que sustituye a un marxismo sumario, desarrolla una teoría simplista de la literatura como reflejo social: para Zola, "tiene que haber acuerdo entre el movimiento social, que es la causa, y la expresión literaria, que es el efecto". Para Plejánov (1856-1918), el arte socialista, radicalmente diferente del arte "burgués", será un engranaje armonioso de la sociedad nueva (*L'art et la vie sociale* [*Cartas sin dirección. El arte y la vida*], Moscú, Éd. du Progrès, 1975).

Los excesos del dogmatismo, lo confuso de los métodos —en una época en que la sociología quiere escapar de las ambiciones metafísicas— provoca una reacción estetizante o impresionista —la de Proust, la de Valéry, la de Wilde—, que descalifica la explicación social en nombre de una irreductible singularidad de la obra maestra. Jean-Marie Guyau, después de haber subrayado la infinita complejidad de las relaciones con el medio y de las interacciones recíprocas, define el arte como proceso inductor de socialización: el artista, para asegurar la *sinergia* social, realiza la *simpatía* con la participación colectiva en una sociedad posible, ideal, en resonancia con las nostalgias profundas de su público (*L'art au point de vue sociologique*, 1887, 2a. ed., Félix Alcan, 1889, p. 22): esto es asignar un papel muy menor a factores positivamente mensurables. Y Lucien Febvre intitula un artículo de *Annales*, en 1941, "Littérature et vie sociale: un renoncement?", para deplorar que la historiografía literaria se haya atenido demasiado a la monografía, a las periodizaciones y a los encadenamientos diacrónicos tradicionales.

Después de la segunda guerra dos "mares de fondo" epistemológicos traen consigo conjuntamente la crisis de la sociología literaria y su renovación: las interrogantes sobre el valor de un positivismo cientificista vinculado a la superficie observable y mensurable del hecho literario; y el impacto de las hermenéuticas del inconsciente —sobre todo el marxismo y los psicoanálisis— que reducen los fenómenos, ilusorios en sí mismos, al rango de representaciones de fuerzas más profundas, e incitan a una continua inmersión interpretativa en los arcanos del texto y en los cimientos del edificio social. Los nuevos métodos emplean herramientas conceptuales más afinadas, tomadas de las sociologías constituidas (Durkheim, Weber, Parsons, etc.) y de la sociología crítica proveniente de la Escuela de Frankfurt.

La sociología literaria sistemática sumerge a la literatura en el todo social para explicar la estructura y las variaciones de la misma: la organización de los diferentes géneros en modos de expresiones reconocidos y legitimados, el surgimiento de formas nuevas (como la novela moderna en el siglo XVIII), la repartición interna de los temas, y hasta las características narrativas y estilísticas, corresponden a la estática y a la dinámica de fuerzas sociales. Erich Köhler, aplicando el método de Parsons, hace de la novela cortesana el espejo idealizado de una civilización caballeresca que busca su equilibrio (*Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* [...] [*La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la novela cortesana*], Tubinga, 1956). Jean Duvignaud (*Les ombres collectives. Sociologie du théâtre* [*Sociología del teatro*], PUF, 1965; *Spectacle et société* [*Espectáculo y sociedad*], Denoël/Gonthier, 1971) estudia la función del teatro durante dos graves crisis sociales (periodos de *anomia*, de competencia no resuelta entre sistemas de valores): durante el Renacimiento, el surgimiento vigoroso del individualismo, la división del trabajo, que debilita a la antigua solidaridad mecánica (se reconocen los conceptos de Durkheim), se reflejan en la frecuencia de héroes marginales, criminales y transgresores; pero a los disidentes se les castiga, son eliminados: la ceremonia teatral restaura valores de orden y el consenso de los espectadores. Hoy en día la inmediatez de la comunicación de masas tiende a desfuncionalizar la sublimación simbólica de los conflictos y el género teatral está en decadencia.

Las teorías dialécticas, emanadas del hegelianismo y del marxismo, sensibles a las consecuencias negativas de las acciones intencionales —las contradicciones—, han proporcionado las sociologías literarias más fecundas. Marx deja a las formaciones simbólicas alguna autonomía: en 1857, observa en sus *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* [*Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Siglo XXI, t. I (1971), p. 31] que algunos florecimientos del arte "no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad", y admite la acción recíproca (*Wechselwirkung*) de la superestructura sobre la infraestructura. Pero las simplificaciones cientificistas y esterilizantes de su doctrina confinan a la obra en la representación de los conflictos de clase y la propaganda (en el régimen capitalista, el escritor denuncia; en un país progresista, exalta al pueblo mediante la epopeya de héroes populares y "positivos"; practica el "realismo socialista", al que el teórico Andrei Zhdanov dejó su nombre). En cambio, filósofos como A. Gramsci o L. Althusser reevalúan las ideologías y los productos de la cultura, los cuales serían palancas que permitirían actuar sobre situaciones históricas determinadas (el poder cultural puede pasar a la clase oprimida incluso antes del trastorno efectivo de las relaciones sociales).

El filósofo húngaro György Lukács (1885-1971), después de sus inicios hegelianos (*Theorie des Romans* [*Teoría de la novela*]), construye en el seno del marxismo una teoría de la literatura como representación, figuración (*Gestaltung*, dación de forma) de la totalidad compleja de las relaciones sociales: "La acción como resumen concreto de estas interacciones entrelazadas en la práctica de los hombres, el conflicto como forma fundamental de estas interacciones tormentosas y contradictorias, el paralelismo, el contraste [...]: todos estos principios fundamentales de la composición literaria no reflejan, en la forma concentrada propia de la literatura, sino las formas fundamentales más generales y más necesarias de la propia vida humana" (*Probleme des Realismus*, 1964-1965). El *tipo* (síntesis entre lo particular y lo general) y la acción, a donde se anudan y se intensifican las luchas de clase, instrumentos de una visión literaria dinámica y realista en el sentido pleno de la palabra, rebasan la apariencia, el reflejo coloreado y evanescente, para alcanzar a las capas profundas y los focos conflictivos generadores de la historia. En *La novela histórica* (1937), Lukács trata de mostrar que una intuición de la historicidad de esta índole supone condiciones privilegiadas: si bien Balzac, Walter Scott o Tolstoi pueden comprender la sociedad de su tiempo, ni Flaubert ni Zola lo logran; el naturalismo reduce la situación histórica a imágenes inconexas, a *collages* sin significación.

Con el estructuralismo genético de Lucien Goldmann (*Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964; *Structures mentales et création culturelle*, Anthropos, 1970), se sistematiza la homología entre las grandes obras literarias, que elaboran fuertes coherencias simbólicas, y la conciencia social de algunos grupos: Pascal y Racine se corresponden en la expresión del pesimismo jansenista y los intereses de una clase parlamentaria en decadencia (*Le Dieu caché*, Gallimard, 1955); el surgimiento de la novela moderna, en el siglo XVIII, se explica por el de la burguesía, que valoriza la vida cotidiana (*Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964). Esto es reducir la obra a un sistema conceptual unívoco, funcional; la Escuela de Frankfurt, que se constituye a principios de los años veinte, privilegia en cambio la ambigüedad, la negatividad, la potencia crítica, la polisemia y la resistencia a toda traducción ideológica: hay rasgos que distinguen a las obras innovadoras de las mercancías no seleccionadas de la "industria cultural" (T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie* [*Teoría estética*], 1970; *Noten zur Literatur I-IV*, Frankfurt, 1958-1974; Walter Benjamin, *Œuvres I-II*, Denoël, 1971...). Del mismo modo, P. Macherey (*Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966) muestra las contradicciones entre la intención de un autor (su ideología) y la irreductibilidad de la obra genial que conlleva, a pesar de su creador, un testimonio crítico sobre los antagonismos sociales.

Las orientaciones más actuales parecen retornos a lo concreto después de las grandes sistematizaciones: por una parte, una sociología empírica que se ciñe poco a los elementos propiamente literarios, pero que contempla las obras como *objetos* sociales, con sus condiciones de producción, de difusión, de consumo. La búsqueda abandona aquí sus ambiciones de explicación total para establecer constantes más restringidas, pero mejor demostradas (R. Escarpit, *Théorie générale de l'information et de la communication* [*Teoría general de la información y la comunicación*], Hachette, 1976; A. Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie* [...] [*Sociología del arte*], Stuttgart, Enke, 1974; K.E. Rosengren, *Sociological aspects of the literary system*, Estocolmo, Natur och Kultur, 1968...). Por otra parte, una "sociosemiótica", recentrada en las estructuras del texto, donde las estructuras sociales se integran a un nivel propiamente lingüístico en vez de convertirse en temas o en contenidos: así pues, los sociolectos que se emplean, los efectos de intertextualidad, los tipos de composición se interpretan como elementos que representan a los conflictos sociales, a las contradicciones inherentes a una situación cultural. P.V. Zima, que quiere aplicar al texto mismo la "teoría crítica" de la Escuela de Frankfurt, muestra así cómo dos crisis de valores sociales se traducen en la forma y en el lenguaje de las novelas (*L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Le Sycomore, 1980; *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Le Sycomore, 1982).

La sociología de la literatura no escapa de la crisis que afecta nuevamente a los métodos sociológicos; superpone incluso a ella las interrogantes que han agitado el espacio literario: ¿qué pasa con el sujeto o los sujetos que escriben? ¿Hay que disolverlos en prácticas desavenidas y contradictorias o restaurar su unidad? ¿Cómo situar el campo propio de una sociología literaria en relación con la renovación de la poética, con la estética de la recepción? ¿Cuál es el estatus lógico de las interpretaciones, estas correspondencias a veces acrobáticas de lo literario y lo social? ¿Cómo escapar de la espiral de la sofisticación y de lo arbitrario eludiendo las teorías del reflejo, autonomizando la obra como estructura emergente, y queriendo a pesar de todo descifrar en el texto las complicaciones de las situaciones sociales? Todos estos problemas obligan al abandono de teorías demasiado globales (y poco explicativas) y a un esfuerzo de precisión que se da tanto en la sociología empírica (recurso a los detalles cuantitativos, a los sondeos, a las series comparables) como en la sociosemiótica; la afirmación masiva y perentoria, la fabricación a medida de "visiones del mundo" ya no se estilan; se busca vinculaciones finas, más ambiguas; el sentido social del signo literario, frágil, se ha de encontrar, desarrollarse y hasta constituirse en un diálogo fecundo con los textos.

II. LA COMPLEJIDAD DE LAS RELACIONES

Los debates teóricos contribuyen por lo menos a poner de manifiesto la multiplicidad y la complejidad de las relaciones entre la obra literaria y su medio social; todas sus contradicciones designan, pese a ellas, la heterogeneidad que separa al arte de los códigos y de las conductas sociales, y este *juego* con el mito, lo político, o los cánones culturales que funda toda literatura: la ingeniosidad hermenéutica se esfuerza por construir hipótesis o conjeturas para establecer puentes, cadenas de razones, entre dos continentes de la cultura que se alejan el uno del otro. Vamos a explorar ahora algunos haces de vínculos: las determinaciones sociales de la obra como producto (o reproducción); la acción de la literatura sobre la sociedad, en procesos de comunicación, de recepción, de *información* que modifican las estructuras sociales. Ecosistema cultural, el patrimonio simbólico de una sociedad sólo conoce una causalidad circular: todo elemento es a la vez origen y resultado.

LA LITERATURA, PRODUCTO SOCIAL

El escritor se concibe con gusto como un ser sagrado (separado), sacerdote, bramán, faro, encargado de esclarecer la condición humana, o rival impío de Dios, demiurgo de artefactos antinaturales; albatros generoso o "egoísta aislado" (*ein isolierter Egoist*, según la expresión de Friedrich Schlegel). Ahora bien, la sociología lo trata como unidad de una población (profesionales de la escritura o aficionados a ella); profana su obra, deja de lado sus cualidades estéticas en beneficio de un simple "valor de cambio", presencia más o menos cotizada en un mercado que se evalúa en cifras (ejemplares vendidos, derechos de autor percibidos). Como escriben H. Hamon y P. Rotman, "los intelectuales tienen horror de ser observados con microscopio. Pueden concebir con facilidad que se lleve a cabo la sociología de los comerciantes de vino o la etnografía de los brujos normandos, pero ellos piensan en sí mismos en la distinción, irreductibles a rasgos comunes, a comportamientos diseñados" (*Les intellocrates* [...], Bruselas, Ed. Complexe, 1985, p. VII, "Preface" de la edición de bolsillo).

Resistencias justificadas: desprovisto de inocencia, el tratamiento sociológico sustituye los valores carismáticos del genio por la clasificación de talentos basada en el consenso de doctos o de estetas, por jerarquías nuevas y por nombres inesperados de autores en boga que trabajan en la literatura "de masas": Ponson du Terrail, Eugène Sue, Paul de Kock, Xavier de Montépin, Charles Mérouvel, en el siglo XIX, ¿no tuvieron más lectores que Bau-

delaire o Flaubert? Pero estas exhumaciones o estas provocaciones subrayan también la especificidad del objeto literario, bien simbólico elaborado y polisémico, cuyo mercado, virtualmente eterno, elude las determinaciones sociales estrictas: los *happy few* que saborean la obra en el momento de su publicación pueden ser los precursores de un flujo ininterrumpido de lectores, y los que palpitan con las entregas de un folletín, los últimos destinatarios de palabras destinadas al olvido. La obra de arte, para conservar un público en el largo plazo, muchas veces ha de sacrificar la seducción inmediata: es decir, eludir los estereotipos que gustan y lograr mediante la escritura combinaciones temáticas y formales que cada sociedad pueda investir con sus preocupaciones psicológicas o estéticas.

Las variaciones de las relaciones en el espacio y el tiempo

La inserción social de la literatura comporta aspectos cuantitativos (¿cuántos escritores?, ¿qué producción, con sus tirajes, sus ventas?, ¿qué porcentaje de traducciones?, ¿qué proporción de la población lee?) y cualitativos (cultura centralizada —¿dónde?—, diseminada; constitución de un sistema de edición, de crítica, de legitimación, de archivo...); no podríamos subestimar la diversidad de estos aspectos. En las primeras sociedades, holísticas y teocráticas, el arte participa del ritual religioso y se subordina estrechamente a la expresión de una cohesión y de una comunicación sociales; las evoluciones ulteriores autorizan más latitud para la literatura y toda una variedad de "actitudes estéticas" (como el consumo suntuario del barroco, la rebelión renacentista o romántica, el arte por el arte, el realismo de la vida cotidiana, por retomar algunos términos de Jean Duvignaud). El surgimiento y el desarrollo del individualismo y del liberalismo que la actividad literaria sea cada vez más independiente de la estricta ilustración del mito y de la tradición; la técnica —la imprenta, la edición moderna— difunde sus producciones a públicos diferenciados; la división del trabajo reina en este como en otros terrenos (con la contratación de colaboradores, la fabricación en serie); las gratificaciones que se reciben de un mecenas o del estado son remplazadas por derechos proporcionales a la venta y por la sanción del mercado. Paralelamente, en la actualidad, las sociedades totalitarias no toleran más que una literatura oficial (o, a lo sumo, anodina) y acosan a toda escritura subversiva, no conformista, mediante la censura, la investigación policiaca, el control en las fronteras o los medios más sutiles de la propaganda; las sociedades totalitarias pretenden una simbiosis orgánica entre las letras y el estado y no vacilan en privilegiar y hasta en mimar al talento que les sirve. En las sociedades del

tercer mundo, donde la élite alfabetizada sigue siendo muchas veces minoritaria y la competencia cultural de los países desarrollados poderosa, el escritor se atribuye un papel de educador y hasta de iniciador. En las sociedades liberales tienden a establecerse relaciones críticas o una indiferencia hostil entre los tecnócratas, los empresarios y los artesanos de la página en blanco. En Francia, la función social de la literatura, a partir del Siglo de las Luces y de la Revolución, se afirma más que en los países anglosajones... Toda comparación histórica o geográfica muestra que las condiciones sociales implican amplias variaciones de la propia naturaleza estética del objeto literario.

Las limitaciones sociales de la producción literaria

En un artículo de 1846, "Pensamientos y observaciones sobre la literatura rusa", Bielinski niega a sus compatriotas poetas la capacidad de rivalizar con Occidente por el contenido ideológico de sus obras: el retraso de la civilización rusa no lo permitiría. Esto es tomar conciencia de los inexorables límites que impone al "creador" su inmersión en una sociedad determinada (y, en ciertos aspectos, determinante, pues la sociedad puede favorecer o reprimir la creatividad). El escritor, como los demás hombres, pertenece a un medio (grupo de edad o generación, clase social, provincia, barrio, camarilla, capilla o cenáculo...) cuyas preocupaciones, intereses, prejuicios, sensibilidad, fantasmas expresa: Théophile Gautier y D.G. Rossetti ilustran la erotización romántica de la muerte que caracterizó el historiador sociólogo Philippe Ariès. Se podría concebir una macrosociología (la influencia y la repercusión en el artista de los rasgos comunes a una civilización) y una microsociología que lindaría con la psicología (el marco más íntimo, la familia, la incidencia particular de mutaciones técnicas o culturales como la máquina de escribir, la televisión, los transportes rápidos, la publicidad con sus eslóganes paródicos...). Voltaire, Defoe, Balzac estuvieron inmersos en los problemas económicos y sociales de su tiempo: en las antípodas, algunos estetas se retiran a su torre de marfil; Marinetti, Paul Morand, Valery Larbaud fueron los poetas de un espaciotiempo contraído, intensificado por la modernidad. El proyecto de un escritor se inscribe conscientemente en estructuras sociales: Eugène Sue se dirige a una pequeña burguesía que accede a la lectura del folletín; hoy Philippe Sollers o Patrick Grainville "multidirigen" sus novelas para conciliar los éxitos de escándalo con la reputación estética y eludir la reificación esclerotizante de una "imagen de marca" o de una etiqueta. Desde 1921, el filósofo Charles Lalo estudió metódicamente las relaciones con el

oficio (la división del trabajo, los recursos extraídos del arte), las clases sociales (el lujo, la moda, lo popular y lo elitista), la familia, la vida política, la religión (*L'art et la vie sociale*, Doin, 1921): podríamos multiplicar estas apreciaciones y mostrar al medio social como colaborador (los escritores aristócratas, las infancias "letradas") o como desafío productivo (los hugonotes en Alemania, los judíos en Viena, para los que el éxito literario es un factor de integración y de promoción social).

El "salto epistemológico" consiste en teorizar los vínculos, como lo hicieron Hegel en su *Estética*, Hugo en el prefacio de *Cromwell* y tantos otros; la sociedad feudal da a luz a la epopeya, el primer capitalismo a las novelas rústicas o históricas, la sociedad postindustrial se complace en los encantos intimistas de la biografía: por lo tanto, existiría una analogía estructural entre lo social y lo literario, y hasta un isomorfismo o una homología que se pormenorizan en relaciones armoniosas, coherentes, entre actitudes sociales y rasgos temáticos o estilísticos. Ha sido postulado primero en forma implícita: los siglos de Augusto, de Luis XIV, son también denominaciones político-sociales de periodos literarios; luego, los paralelismos se establecieron de modo más claro: el realismo, por ejemplo, después de un *early realism* (como de *Biedermeier* en Austria, que simboliza la tranquilidad del *Vormärz**) hasta el extremismo naturalista, pasando por el realismo poético de mediados del siglo, parece evolucionar a la par con las sociedades que refleja, desarrollando sus tensiones o sus contradicciones; pero en 1895 Theodor Fontane, en *Effi Briest*, no evoca el adulterio con la precisión de Flaubert en *Madame Bovary* (1875): la Alemania de Guillermo II no tolera lo que ya contrariaba a los contemporáneos de Flaubert (testimonio de ello son las reacciones de la crítica y el proceso que se entabló a la obra). Una forma constituida —la novela picaresca, la novela de educación...—, en sus metamorfosis o sus adaptaciones, es como el barómetro o el sismógrafo de las mutaciones sociales: del *Lazarillo de Tormes*, en pleno siglo XVI, cuando las esperanzas del Renacimiento se asfixian en una sociedad de castas, a *Moll Flanders* (1722) de De Foe, donde un personaje ejemplar vive las disfunciones de la ciudad y enseña finalmente el éxito financiero, moral y religioso, hay todo un abismo entre el estatismo pesimista de la ética antigua y el optimismo progresista de las Luces. Una sociedad modula y regula el flujo literario que ella acepta, como lo muestra George Steiner a propósito de las traducciones (*After Babel* [*Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*], 1975): el Homero del siglo XVIII —el de Houdar de La Motte o de Pope— no se parece al de

* El *Biedermeier* es el "romanticismo burgués" (1815-1848), mientras que el *Vormärz* es el periodo previo a la revolución de marzo de 1848. [T.]

Leconte de Lisle en el siglo XIX. Han de pasar algunos años para que se traduzca a un autor inglés en Francia, unas décadas para un polaco, unos siglos para un chino: como si las leyes de comparabilidad entre las sociedades se manifestaran mediante una apertura, una permeabilidad variables. Los regímenes políticos codifican correspondencias o discordancias, proscribiéndolas o favoreciéndolas: Camus y Sartre no pasan las fronteras de la Unión Soviética (por hostiles al marxismo). Así, ya en 1886, Hutcheson M. Posnett (*Comparative literature*) quería establecer las leyes de los géneros literarios como reflejo de las de las formas sociales; después, Dilthey y Lukács determinaron visiones del mundo, variedades de *Zeitgeist*, especies de terceros sintéticos que se descifran en las estructuras de la sociedad y en las de las obras: aquéllas remiten en última instancia a opciones metafísicas (estas formas culturales son cosas mentales trascendentes, etapas del desarrollo del espíritu, para el idealismo, y producción por parte de las infraestructuras para el materialismo). Pero la inteligibilidad y la demostración sólo se obtienen al precio de un empobrecimiento de lo real y de una selección arbitraria; la teoría unifica en exceso los rasgos de civilización y los símbolos y mutila el enmarañamiento de los vínculos reales: el espíritu del Gran Siglo cubre la elegancia de Racine, el barroco de Versalles y las costumbres todavía toscas de una joven sociedad cortesana.

Los aspectos sociales de la difusión del producto literario

Los poemas homéricos y las tragedias griegas no se declaman o no se presentan, al principio, más que en un marco social ritualizado: más tarde, aun emancipada, la literatura sigue siendo una institución social y en el sentido más estricto: el estado designa a los historiógrafos, a los "poetas laureados" (en Gran Bretaña), utiliza los servicios de los escritores para ilustrar sus actos, alabar a sus muertos, funda academias, sociedades reales, conservatorios de las "buenas" letras, organiza un sistema de enseñanza que priviligia a los "buenos" autores y las formas útiles, difunde la lectura por medio de bibliotecas o de medidas fiscales... El lenguaje, los metros, los símbolos, el sistema de géneros son modalidades sociales de comunicación, vectores de una estilización de la realidad, que se mantienen, evolucionan y hasta sufren mutaciones: pues el paradigma literario (con sus modelos y sus reglas) está labrado por fuerzas de transgresión y de ruptura que a menudo son importadas (Italia en el siglo XVI, Shakespeare y Byron a comienzos del siglo XIX, contribuyen al surgimiento de nuevos tipos literarios franceses mejor adaptados a una sociedad nueva).

Esta legitimación social y cultural va acompañada de una influencia menos inmaterial sobre la difusión: controles, censuras, quemas de libros "peligrosos", reglamentaciones de la imprenta y la edición, lugares de venta (tiendas, venta ambulante...). El libro es un objeto cuya naturaleza, costo y multiplicación dependen de las posibilidades técnicas de una civilización; a las pesadas bibliotecas de tablillas con incisiones de caracteres cuneiformes (en la antigua Babilonia) sucede el *volumen*, rollos de papiro o de pergamino, después los *códices*, en el Bajo Imperio, con sus hojas en pliegos y atadas; en el siglo XIII aparece el papel, en el XV la imprenta, hoy la codificación informática que amenaza la supremacía de la escritura tradicional. Del siglo XVII al XX, en Francia la cifra anual de ediciones pasa de dos mil a veinte mil: esta información pletórica y llena de "ruido" culmina una evolución que empezó en los *scriptoria* de la Edad Media, donde brigadas de copistas rebajaban el precio de la reproducción manual. De ahí que existan hoy estrategias sofisticadas de ocupación del mercado (colecciones que "fidelizan", primas, libros de bolsillo, clubes de lectura...) con los *best* (pero muchas veces *quick*) *sellers*, de obsolescencia programada, recibidos con premios literarios, aplausos de camaradería y gesticulaciones de una tecnocracia crítica. Un aparato complicado, pesado, en el que las tareas se parcelan, sustituye el contacto inmediato entre el antiguo narrador y su público.

La sociedad de los lectores

Si los teóricos de la producción literaria tienden a reducir la obra a un sentido ideológico y sociológico, los de la recepción o de la lectura, escépticos, tienden a multiplicar al infinito las significaciones del texto. En realidad, la lectura es también un hecho social; en primer lugar, cuantitativamente: el público que lee, a partir del sigo XVII, se ha ido incrementando hasta constituir la mayoría de la población; cualitativamente después: hay grupos sociales de lectores, con sus exigencias, sus sensibilidades a las modas, sus rechazos, sus prejuicios más o menos estrictos... La decodificación, la concreción de un sentido o la interpretación obedecen a criterios sociales: modas y entusiasmos (como el rousseauísmo, el byronismo...); rigidez, permisividad, hasta "carnavalización" del gusto: ayer quisquillosa, la conciencia literaria, sensible a la novedad, acepta hoy casi todo, y favorece así las adaptaciones de autores extranjeros (en tanto que en la Restauración Shakespeare suscitaba problemas en las salas). Mientras la comunión de un pueblo en un libro fundador —la Biblia, Homero—, factor de identificación, incrementa la cohesión social, hoy este eminente valor de uso es muchas veces remplazado por un valor de

cambio; el libro se exhibe como signo de estatus social: el hombre político, la diva, el advenedizo ostentan lecturas —demostradas con citas— que los ubican dentro de una élite; otros se contentan con exhibir encuadernaciones que los distinguen del consumidor de periódicos. En la era de la televisión, el prestigio social del "verdadero" libro permanece intacto.

La imagen literaria de la sociedad

Condicionada en su producción, su trasmisión, su recepción, ¿es la literatura la imagen de la sociedad? Da de ella, según las épocas, las culturas, los géneros, un reflejo más o menos claro: más explícito en el diario, las memorias, la historia que en la balada, la elegía, la novela sentimental. Unas veces, una forma, una idea (subjetivas) parecen gobernar la escritura que informa poco sobre el medio social; otras veces, el imperio de las cosas objetivas prevalece y se impone a la obra: *Illusions perdues* [*Ilusiones perdidas*] de Balzac, *Dombey and son* [*Dombey e hijo*] de Dickens están como obsesionadas por los mecanismos financieros mal dominados del primer capitalismo; la poesía, la novela, el teatro del siglo XIX evocan a la mujer devoradora, desalmada (Nana, Salomé...), que desaprueban y reprimen tanto los principios religiosos y pedagógicos como la legislación: este temor de la femineización letal encontrará su mejor expresión en un ensayo fantasmático de Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter* [*Sexo y carácter*], 1909).

Ya a fines de la Edad Media y del Renacimiento (ya pensemos en Villon o en Rabelais), pero sobre todo con el crepúsculo del clasicismo, el arte tiende a "desartificarse", a debilitar sus reglas formales y a abrirse a la vida "común" (sin representarla con los rasgos caricaturescos y triviales de la sátira): Lesage, Defoe, Fielding parecen estar constatando; más paradójicamente todavía la poesía, con los cuentos en verso de George Crabbe, las baladas de Wordsworth, se acerca a la condición común. El siglo XIX —con la democracia y el liberalismo que abren el abanico de los temas— culmina esta evolución con el documental: el lenguaje (con *L'asommoir* [*La taberna*] de Zola, la poesía popular como la de Richepin o de Jehan Rictus y, en el siglo XX, Céline o Henry Miller) y la intriga (con el simultaneísmo de John Dos Passos o de Jules Romains) se "desliterarizan". Stendhal hace de *Le rouge et le noir* [*El rojo y el negro*] una "crónica de 1830"; Balzac pretende describir las "especies sociales" y hacer "la historia olvidada por tantos historiadores, la de las costumbres" (Prefacio a la *Comédie humaine* [*La comedia humana*], 1842). Ya Rousseau proclamaba en el prefacio de *La nouvelle Héloïse* [*La nueva Eloísa*] (1761): "He visto las costumbres de mi época y he publicado estas cartas." Después de ellos, muchos han querido mostrar "la humilde

verdad" (epígrafe de Maupassant a *Une vie* [*Una vida*]), y se han podido hacer tratados de "sociología mediante la literatura" (L. Cosy, *Sociology through literature*, Englewood Cliffs, 1963). A la literatura se le podría aplicar la famosa ocurrencia de Jacques Prévert: "El cine siempre es documental."

No obstante, el "testimonio" sigue siendo ambiguo; como lo demuestra la acogida que se dio a las novelas naturalistas, acusadas de ennegrecimiento o de dramatización. Un autor cumple los deseos, da forma a los fantasmas, trata de complacer o de contrariar. A partir de que se rebasan los simples análisis de contenido (la obra como espejo) para descubrir la inscripción de las estructuras sociales en las estructuras textuales, la "lectura" se vuelve peligrosa y la interpretación arbitraria: ¿qué representan el alejandrino, el verso libre, el versículo? Se puede atribuir los cambios de pertinencia narrativa a las mutaciones sociales: la narración autobiográfica del siglo XVIII correspondería al espíritu de conversación, a la necesidad de identificar una voz; la descripción (a partir del surgimiento del poema descriptivo neoclásico, rival de la epopeya), la impersonalidad del siglo XIX, la invasión de los objetos en el siglo XX, a una sociedad atomizada, individualista, fascinada por la mercancía, "liberada" de los vínculos personales ancestrales. Estas especulaciones —innumerables en los últimos años— no son ni verificables ni refutables: hipótesis interesantes, son muestra ante todo de las cualidades hermenéuticas de los lectores cultivados.

Marginalizado por el retiro solitario que impone la creación, a veces maldito, muchas veces víctima de anatema o de ostracismo, el escritor, mal inserto en la sociedad, está mal situado para dar de ella una representación "objetiva" o para traducir en términos concretos una ideología social: para Ian Watt (*The rise of the novel* [...], Londres, Penguin, 1957) la novela prospera en periodos críticos y anómicos, y exhibe el disfuncionamiento de los sistemas de pensamiento, al no obedecer los protagonistas ni a la moral burguesa ni al espíritu evangélico ni a la pura lógica utilitaria. Hay que trastocar, en efecto, la adaptación demasiado bella que postula un funcionalismo ingenuo: el escritor labora también a la sombra del *samizdat*, de los "volantes" y las consignas clandestinos; según la expresión de Philippe Sollers, el escritor "tiene que escoger entre no ser o estar de más" (*Théorie des exceptions*, Gallimard, 1985). Un sociologismo vulgarizado —*Deus sive societas*— reduciría la literatura a la condición de engranaje finalizado y de resultado local de un proceso social general; dentro de relaciones más ambiguas, el artista actúa sobre el desarrollo social (aunque sólo sea revelando sus contradicciones, como lo creía Marx); gladiador —según palabras de Flaubert—, su pluma es una espada que convoca valores.

El genio es "una potencia extraordinaria de sociabilidad [...]: procedente de uno u otro medio, es un creador de medios nuevos o un modificador de medios antiguos", escribe J.-M. Guyau en 1887 (*op. cit.*, p. 45); ya Aristófanes de Bizancio se preguntaba: "¡Oh, Menandro!, ¡oh, vida!, ¿quién de los dos imita al otro?" Es un lugar común llorar por las víctimas del libro, las Emma Bovary descarriadas por la nefasta influencia de las novelas; se imputa generosamente los suicidios a *Werther*, las melancolías a *René*, las posturas de desdén a Byron.

Aspectos de una influencia

Desde el siglo XIX, el papel moral que se atribuye a la literatura —*docere, monere*— se ha convertido en social. El 16 de febrero de 1805, Julien-Louis Geoffroy afirma, en *Le Journal des Débats*, que su crítica sirve "al buen gusto, a la moral sana y a las bases eternas del orden social". Según Victor Hugo (*William Shakespeare*, 1864, libro V, capítulo VII), "una masa es una masa sensitiva. El contacto de lo bello eriza extáticamente la superficie de las multitudes, signo de que se ha llegado hasta el fondo [...]. La muchedumbre se estremece con el soplo sagrado de las profundidades", y (capítulo II) "la literatura exuda civilización". Esta convicción de una eficiencia literaria se expande a fines del siglo en las *Lectures on art*, 1870, de John Ruskin, o en *¿Qué es el arte?* (1898) de León Tolstoi. Se basa en una confianza tal vez exagerada en el efecto de las declaraciones públicas, de las peticiones, de las posiciones de principio, y en una fe en los poderes emocionales de la obra de arte: cautivado, exaltado, liberado de las garras de los intereses mezquinos, el lector sale de su indiferencia, participa en la vida de los demás grupos sociales, de la naturaleza, y mediante esta *catharsis*, accede a una humanidad renovada. En cambio, los polemistas conservadores del siglo XIX atribuyen a los filósofos o a los novelistas deletéreos de la época de las Luces los sobresaltos anárquicos o revolucionarios, el odio y los celos que gangrenan la jerarquía social, y los del siglo XX —Léon Daudet, Pierre Lasserre— imputan al individualismo egoísta de los románticos el derrumbe de las solidaridades tradicionales. ¿No es un politólogo el que repite la última cantinela de Gavroche en *Los miserables* (V, I, 15) de Hugo (Jacques Julliard, *La faute à Rousseau*, Seuil, 1985)?

Así pues, la literatura proporciona modelos sociales, conformistas o innovadores: los héroes de Plutarco, los arribistas de Balzac, los egotistas de

Barrès. La literatura puede inducir actitudes sociales (el *Émile* de Rousseau lanza la moda del amamantamiento materno); enseña las reglas de la socialización, ayuda al joven individuo a integrarse, a comprender los medios de comunicación, de poder, de dominación; proporciona consejos, máximas, aforismos: una larga tradición gnómica multiplica preceptos a veces contradictorios (de Marco Aurelio a Maria Ebner-Eschenbach, pasando por Gracián, La Bruyère, La Rochefoucauld, Schopenhauer...) y el escritor está a menudo ungido como representante autorizado de la conciencia universal para señalar lo que debe ser. Jonathan Swift acomete contra las injusticias sociales que abruman a Irlanda; Dickens, Hugo, Tolstoi denuncian el sistema carcelario de su época. Los relatos (más o menos compuestos) de viajes promueven imágenes remanentes del extranjero: vemos Alemania por medio de Mme de Staël (a quien Heinrich Heine acusa, de antemano, de desinformación), Rusia por medio de Astolphe de Custine (*La Russie en 1839* escandaliza en 1843 al emperador Nicolás I, quien promueve una refutación oficiosa), Japón por medio de *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti. El mismo lenguaje designa con términos literarios tipos o estereotipos sociales: quijotesco, kafkiano (para calificar el implacable y laberíntico anonimato de las burocracias modernas), surrealista (para significar una inadaptación a la realidad concreta): esto es reconocer, aunque sea confusamente, que la literatura proyecta sobre la sociedad esquemas de visión y de interpretación. Los lectores y los admiradores se pueden reagrupar en círculos o en clubes que se distinguen por un sociolecto, un comportamiento, señales de identificación: en 1830, los "*Jeune-France*", vestidos de rojo, beben en cráneos y escandalizan a los burgueses con su lenguaje enfático; de 1831 a 1833, los *Bousingots*, la cabeza cubierta con un sombrero de cuero lavable, hacen alarde de su ultrarromanticismo y de sus convicciones revolucionarias; la enumeración de los innumerables cenáculos en los que una indumentaria de dandy, una pose de "artista", una mesa en la terraza de cafés de moda hacían las veces de talento no tiene fin.

Iniciador, prescriptor, decididor, el escritor se *compromete* "cuando se esfuerza por lograr una conciencia más clara y más lúcida de estar embarcado, es decir, cuando consigue para sí y para los demás hacer pasar el compromiso de la espontaneidad inmediata a lo reflexivo". Esta célebre definición de Sartre superpone a las nociones de riesgo y de afiliación explícita, comunes desde el siglo XIX, las de autenticidad, de opción, de proyecto, propiamente existencialistas: un testigo, informador y acusador, despierta en sus lectores el conocimiento de la condición humana, del sentido de la historia y de situaciones individuales concretas; ésta es la transformación social (praxis) que puede (y debe) realizar la literatura. Los artistas acantonados en la re-

presentación "imparcial", mudos con respecto a los problemas de su época, son condenados sin remedio: Flaubert y Goncourt, que se callaron durante la Comuna, son los que escribieron durante la ocupación en nombre de una falaz independencia del arte ("el deber del literato no es únicamente escribir, sino saber callar cuando es necesario"); el propio Proust "*optó por ser burgués*, se hizo cómplice de la propaganda burguesa, puesto que su obra contribuye a difundir el mito de la naturaleza humana" (*Situations*, II, Gallimard, 1948, reed. 1980, pp. 46 y 20).

La literatura socialmente comprometida no data de la posguerra: el Milton de los panfletos republicanos o los filósofos del siglo XVIII habían ilustrado una vía muy transitada en el siglo XIX, bajo la influencia del progresismo humanitario o de las ideologías socialistas. En 1831, Quinet exclama: "La misión del poeta apenas ha comenzado. La vida social se ha apoderado de él apenas ayer y ya no puede morir tranquilo en su lecho" (*Allemagne et Italie*), y el apacible Sainte-Beuve, convertido bruscamente al saintsimonismo, encuentra acentos líricos para asignar un programa grandioso a la literatura nueva: "Los destinos casi infinitos de la sociedad regenerada, el tormento religioso y oscuro que la agita, la emancipación absoluta a la que aspira, todo invita al arte a unirse estrechamente a ella, a hechizarla durante el viaje, a sostenerla contra el tedio haciéndose eco armonioso, órgano profético de sus sombríos y sospechosos pensamientos" (*Espoir et vœu du mouvement littéraire et poétique après la Révolution de 1830*). El marxismo trata de organizar y hasta de codificar el estatuto del trabajador de la pluma, militante revolucionario al que su nacimiento dota de posición de clase ortodoxa: salido del pueblo y por tanto calificado para expresar e iluminar al pueblo, para denunciar y preconizar. Desde los años veinte, en la Unión Soviética los grupos Octubre, Kuznitsa (La Fragua), Na Postu (A la Almena), y después la RAPP (Asociación Panrusa de Escritores Proletarios), con sus brigadas de escritores de choque, preconizan una política literaria dinámica y expeditiva que oriente al proletariado, desenmascare al enemigo de clase, vigile la anarquía virtual de tendencias y movimientos. En un círculo más amplio (e ideológicamente más laxo), se reagrupan los "compañeros de viaje" (la expresión es de Trotski), auxiliares progresistas y antifacistas, por otra parte divididos entre antiguos y modernos: a los "realistas", como Henri Barbusse, Louis Guilloux o los escritores de la "escuela proletaria" (1932) (Henry Poulaille, Eugène Dabit, Charles Plisnier), se oponen los herederos o los amigos del surrealismo como Éluard o Aragon (sin contar con las fuertes individualidades atraídas por un instante por el militantismo, como Thomas Mann, Gide o Malraux).

El *agitprop*, la *proletkult* (cultura proletaria), el activismo y el didactismo

revolucionarios, al someter a la literatura a una teleología histórica y a un estricto control social, fueron en sí mismos estériles. Los funcionarios de la escritura apenas ilustraron la función social del arte, y si Brecht sigue siendo un dramaturgo que gusta al público no se lo debe a su espíritu de sistema y a su convicción doctrinaria, ni tampoco, como lo pretende Louis Althusser, a una especie de violación del espectador, sacado bruscamente de una "ideología espontánea", confortable y falsa, que confunde las astucias de la injusticia con la naturaleza de las cosas (*Pour Marx*, Maspero, 1965; tr. *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, 1967), sino al vigor de su estilo teatral, a la originalidad de las estilizaciones, al ritmo que se graba en lo imaginario y en la memoria.

Ambigüedades e interrogantes

Desde la época romántica se han multiplicado las revueltas contra los ideólogos que pretendían regimentar la literatura: el arte por el arte anuncia los esteticismos de fin de siglo; para Baudelaire, Flaubert o Wilde el utilitarismo es el enemigo: sólo valen la verdad y la sinceridad artísticas. Sea lo que fuere, bellos o útiles, realistas o idealistas, populares o cultos, diversiones para el verano u obras maestras universales, los libros, acumulación de unidades heterogéneas, no ejercen, o apenas, una acción unívoca ni un poder cultural peculiar. El existencialismo, el marxismo pueden hacer reinar, durante un tiempo, sobre la inteliguentsia una especie de terrorismo intelectual, y dominar hasta el punto de relegar a la nulidad social los pensamientos heterodoxos. Para la masa de los lectores, las novelas policiacas o sentimentales refuerzan más bien los tipos y los rasgos sociales aborrecidos por los "pensadores". Por otra parte, los escritores son versátiles y pasan fácilmente de la derecha a la izquierda (como Hugo o Mauriac), y el público, indócil, muchas veces sólo presta oído distraído a los mentores que lo adoctrinan, y prefiere a los que lo divierten; hoy, la televisión lo acapara y le proporciona la mayor parte de sus emociones, de sus símbolos y de su información sobre el mundo.

Sartre, hacia el fin de su vida, no ocultaba su escepticismo sobre los poderes sociales de la escritura. Hoy, después de los excesos de los sistemas funcionalistas, una epistemología crítica duda de las grandes coherencias y de las influencias captadas *a posteriori*: el observador es lúcido sin mayor costo; un pensamiento más sensible a la complejidad de una cultura que tiene sus niveles, sus disparidades, sus evoluciones internas mal sincronizadas, privilegiaría más bien, como Adorno, algunas intervenciones contestatarias y "negativas" de la obra literaria: la vanguardia como instauración de nuevos estilos

de vida, en ruptura con la tradición, que se generalizarán poco a poco, recuperados y transformados por la comunicación de masas (el amor libre o la homosexualidad, por ejemplo, deben su reconocimiento social a una larga serie de escándalos literarios, de enfrentamientos con la moral sexual y los convencionalismos). Lejos de estar al servicio de una ideología que lo enajena, el arte más auténtico iluminaría las fallas de la misma, las lagunas, pero sin proponer soluciones; abriría sin concluir: "La grandeza de las obras de arte consiste únicamente en dejar hablar a aquello que la ideología disimula. Lo quieran o no, sus logros rebasan la falsa conciencia" (*Noten zur Literatur* [*Notas de literatura*], 1974).

La actitud de los escritores y su acción siguen siendo ambiguas: consolidación o destrucción del orden establecido, apertura de un espacio de libertad simbólica en el que toma forma lo reprimido social, evocación conservadora de los orígenes y de los antepasados, anuncio profético de un futuro catastrófico o luminoso, edificación de otro lugar donde las pulsiones, satisfechas, se apaciguan; como escribe André Malraux el arte es también "aquello que a la historia le hubiera gustado ser". La obra literaria, sin embargo, es irremplazable en su función de mediación estética (la *Vermittlung* de Lukács), que revela a los sujetos sociales aislados —alienados, perdidos en una vivencia individual y empírica— las fuerzas profundas que pugnan en su medio, la fisonomía general de su época. Ernst Jünger —cuya novela *Auf den Marmorklippen* [*Sobre los acantilados de mármol*], 1939, levanta una acusación alegórica pero precisa de los males que acosan a la sociedad alemana, y muestra el apocalipsis próximo— escribe que la obra genial "se convierte en ejemplar [...] haciendo justicia a las exigencias del momento. Golpea a la época tanto en su centro como en su segundo plano. Esto es lo que hace que la obra genial resista al tiempo" (*Autor und Autorschaft* [*Autor y escritura*], Klett-Cotta, Stuttgart, 1981). Con un salto estético, la producción de formas originales proyecta sobre la vida una inteligibilidad; las obras comunes reflejan, como espejos quebrados, algunos fragmentos de la superficie social; las obras de arte verdaderas, libres y desinteresadas (en el sentido kantiano: liberadas de toda utilidad instrumental) provocan un reconocimiento (la *Anerkennung* hegeliana): el sujeto se encuentra en el objeto que contempla y sobre el que medita, la sociedad y las ideologías que lo sostienen aparecen con sus lagunas, sus fallas, sus relaciones con una vida espiritual que las estructuras manifiestas traducen, reprimen y empobrecen. Paradoja de la obra verdaderamente representativa: ella *realiza* su naturaleza idealista, se edifica a distancia crítica del dato inmediato, *informa* a la sociedad *informándose* a sí misma (es decir, que el vínculo entre los dos términos, esencial, no induce efectos mecánicos de copia o de acción determinante), ella figura, transfor-

mándolos y trasponiéndolos, la arquitectura y los desequilibrios sociales; aporta una revelación indispensable a toda vida cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Para una información más minuciosa, consúltese las bibliografías establecidas por B. Beugnot y J.-M. Moureaux (*Manuel bibliographique des études littéraires*, París, Nathan, 1982, pp. 363-422) y por P.V. Zima (*Manuel de sociocritique*, París, Picard, 1985, pp. 227-248). Se pueden seguir las publicaciones y las corrientes nuevas en la revista *Sociocriticism*, Pittsburgh, a partir de julio de 1985.

EN EL CAMPO MARXISTA

Textos de los "padres fundadores":

Marx, K., y Engels, F., *Sur la littérature et l'art* (ed. J. Fréville), París, ESI, 1936 [existe una edición española: *Cuestiones de arte y literatura*, en trad. de Jesús López Pacheco directa del alemán, Barcelona, Ed. 62, 1975].

Trotski, L., *Littérature et révolution*, París, Juillard, 1964 [*Literatura y revolución*, trad. del alemán de Mauro Armiño, Madrid, Akal, y México, Juan Pablos, 1979].

Aplicaciones diversas del marxismo a la sociología de la literatura:

Adorno, T.W., *Théorie esthétique* (1970), París, Klincksieck, 1974 [*Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986].

Arvon, H., *L'esthétique marxiste*, París, PUF, 1970 [*Estética marxista*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972].

Balibar, R., *Les français fictifs*, París, Hachette, 1974.

Bakhtine, M. [M. Bajtín], y Volochinov, V., *Le marxisme et la philosophie du langage* (1929), París, Minuit, 1977.

Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1989.

Benjamin, W., *Œuvres I et II*, París, Denoël, 1971.

Goldmann, L., *Le Dieu caché*, París, Gallimard, 1956.

—, *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1964 [*Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, 1975].

—, *Structures mentales et création culturelle*, París, Anthropos, 1970.

Lukács, G., *Aesthetik*, Neuwied-Berlín, Luchterhand, 1936-1972, 4 vols. [*Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1982, 4 vols.].

—, *Balzac et le réalisme de classe*, París, Maspero, 1977.
—, *Histoire et conscience de classe* (1923), París, Minuit, 1960 [*Historia y consciencia de clase*, Barcelona, Orbis, 1985].
—, *Problèmes du réalisme*, París, L'Arche, 1975.
—, *Théorie du roman* (1920), Ginebra, Gonthier, 1963.
Macherey, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1966.

INVESTIGACIONES Y SÍNTESIS CONTEMPORÁNEAS

Bordoni, C., *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Pisa, Pacini, 1974.
Bouazis, C., *Littérature et société*, París, Mame, 1972.
Bourdieu, P., *Ce que parler veut dire*, París, Fayard, 1982 [*¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 1985].
—, *Questions de sociologie*, París, Minuit, 1980.
Bürger, P., *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*, Francfort, Suhrkamp, 1977.
— [comp.], *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, Francfort, Suhrkamp, 1978.
Coser, L.A., *Sociology through literature*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963.
Cros, E., *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Éd. Sociales, 1983.
Dubois, J., *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruselas-París, Labor/Nathan, 1978.
Duvignaud, J., *Sociologie du théâtre*, París, PUF, 1965 [*Sociología del teatro*, México, FCE, 1981].
—, *Spectacle et société*, París, Denoël/Gonthier, 1971.
Escarpit, R., *La sociologie de la littérature*, París, PUF, 1958 [*Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos Tau, 1971].
— [comp.], *Le littéraire et le social*, París, Flammarion, 1970.
—, *Théorie générale de l'information et de la communication*, París, Hachette, 1976.
Fügen, H.N., *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, Bonn, Bouvier, 1964.
Hall, J., *The sociology of literature*, Londres, Longman, 1981.
Kristeva, J., *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.
Laurenson, D., y Swingewood, A., *The sociology of literature*, Londres, Paladin, 1972.
Link, J. y U., *Literatursoziologisches Propädeutikum*, Munich, Fink/UTB, 1980.
Matoré, G., *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Ginebra, Droz, 1951.
Rosengren, K.E., *Sociological aspects of the literary system*, Estocolmo, Natur och Kultur, 1968.
Scharfschwerdt, *Grundprobleme der Literatursoziologie*, Stuttgart, Kohlhammer, 1977.
Wolff, J., *The social production of art*, Londres, Macmillan, 1981.
Zéraffa, M., *Roman et société*, París, PUF, 1971 [*Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973].
Zima, P.V., *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, París, Le Sycomore, 1980.

— , *L'École de Francfort. Dialectique de la particularité*, París, Éd. Universitaires/ Delarge, 1973.
— , *Goldmann. Dialectique de l'immanence*, París, Éd. Universitaires/Delarge, 1973.
— , *Manuel de sociocritique*, París, Pichard, 1985.
— , *Pour une sociologie du texte littéraire*, París, UGE, 1978.

De la imaginería cultural al imaginario

DANIEL-HENRI PAGEAUX

Hoy en día el estudio de las imágenes del extranjero en una obra, en una literatura —la imagología literaria—, suscita interesantes trabajos, salvo tal vez en Francia, a pesar de que es precisamente en este país donde Jean-Marie Carré sentó las bases de una investigación de este tipo hace más de medio siglo. Mientras en Francia se sigue ironizando sobre la famosa tríada "viajes, imágenes, espejismos", sobre la fealdad de la palabra "imagología", otros aquí y allá han tomado la antorcha: Hugo Dyserinck en Aquisgrán, Alexandre Dutu en Bucarest, Peter Boerner en Indiana (Estados Unidos), Gustav Siebenmann en Saint-Gall [Suiza], Franco Meregalli en Venecia, por no citar sino a algunos investigadores entre los más notables.

Hay que reconocer que esta "imagología" ha tenido ilustres enemigos. Desde 1953, en un artículo publicado en el *Yearbook of Comparative and General Literature*, René Wellek se mostraba muy duro con respecto a un tipo de estudios que él juzgaba representativo de la famosa "escuela francesa" de literatura comparada, vale decir erudita, historiadora, o sea, neopositivista. Diez años después, Étiemble, en *Comparaison n'est pas raison*, estigmatizaba trabajos que "atañen al historiador, al sociólogo o al hombre de estado", y también estudios cuyo género era, al parecer, "próspero en Francia", "casi tanto como los estudios sobre los viajeros islandeses a Madagascar, los malgaches a Kamchatka o los suecos a Bangkog"... ¡En realidad, prosperidad muy relativa! Si acudimos al *Répertoire* de tesis de literatura comparada presentadas entre 1944 y 1972 (editado por Françoise Fumat bajo los auspicios de la Société Française de Littérature Générale et Comparée en 1974), de 630 tesis registradas apenas cincuenta (doctorados de universidad o de tercer ciclo más a menudo) pueden pretender constituir, de una u otra manera, un "estudio de imagen".

Hemos de conceder que la mayoría de las veces estos estudios de imagen abordan la "transposición literaria" de una imagen, para retomar la fórmula

de Marius-François Guyard en su tesis dedicada a *L'image de la Grande-Bretagne dans la littérature française (1914-1940)*. En el mismo periodo, pocas eran las que se dedicaban a estudiar, de manera amplia y sintética, imágenes que iban a constituir, entre dos países, dos culturas, un nuevo capítulo de una historia de las ideas, en el sentido en que lo entendieron Fernand Baldensperger, Paul Hazard o Jean-Marie Carré. Citemos no obstante las tesis de André Monchoux, de Claude Digeon, de Michel Cadot, de Simon Jeune, que han mostrado con razón las múltiples implicaciones históricas, sociales, culturales de un estudio imagológico, aun cuando éste pretendiera, en un inicio, un punto de vista literario. Este tipo de trabajos incorporaban perspectivas sugestivas de investigación, realizadas por historiadores como René Rémond y Louis Trénard.

Interdisciplinaria antes de tiempo, la imagología ha padecido, en especial en Francia, de dos excesos: por una parte, una atención excesiva a los textos literarios aislados del análisis histórico y cultural; y, a la inversa, una lectura excesivamente reductora de los textos literarios transformados en inventarios de imágenes del extranjero. Cualquiera que haya consultado algunas "tesis" o trabajos comparatistas, caricaturizados (apenas) por Étiemble, conoce los defectos enormes de este tipo de investigación: catálogo temático, aplanamiento de los textos citados, inflación de citas, paráfrasis... No obstante, los defectos de ayer no han de ser óbice para el desarrollo de un eje de investigación que desde hace algunos años ha cobrado nuevo impulso. En el "libro blanco" sobre *La recherche en littérature générale et comparée en France* (París, SFLGC, 1983), Michel Cadot hace un balance bastante optimista de este campo comparatista al mostrarse convencido de la necesidad de un camino interdisciplinario y de una alianza amplia entre literatura e indagaciones de orden social y cultural. Por su parte, Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*, primer "manual" de literatura comparada en lengua española, muy favorable a los estudios de "poética" y reservado con respecto a cualquier acercamiento "histórico", sabe no obstante reconocer el interés de la imagología, si no actualizada por lo menos renovada.

Es evidente que la imagología coincide con ciertas investigaciones realizadas por etnólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores de las mentalidades, quienes abordan problemas vinculados con la aculturación, la desculturización, la enajenación cultural, la opinión pública frente a un dato extranjero, entre otros. Al comparatista le conviene tomar en cuenta algunas preguntas planteadas por investigadores vecinos, y no para olvidar el estudio literario y ampliar desmesuradamente su "territorio", sino para confrontar sus métodos con otros y sobre todo confrontar la imagen "literaria" con otros testimonios paralelos y contemporáneos (prensa, paraliteratura, estampas,

películas, caricaturas, etc.). Se trata de reinscribir la reflexión literaria en un análisis general que considere la cultura de una o de varias sociedades.

Así concebida, la imagen "literaria" se entiende como conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literarización a la vez que de socialización. Esta nueva perspectiva obliga al investigador a tener en cuenta no sólo textos literarios, sus condiciones de producción y de difusión, sino también cualquier material cultural con el que se ha escrito, pero también pensado e incluso vivido. Este tipo de trabajo conduce al investigador hacia encrucijadas problemáticas en las que la imagen tiende a convertirse en un revelador particularmente sensible de los funcionamientos de una ideología (racismo, exotismo, por ejemplo, para atenernos a cuestiones referentes "al extranjero tal como lo vemos"). Por tanto, es impensable que el investigador comparatista niegue la especificidad del hecho literario (relatos de viajes, ensayos, novelas, ficciones, teatro, por lo general; poesía con menor frecuencia). Pero esta doble exigencia y este cambio de horizonte repercuten sin duda en los estudios de imágenes y llevan una redefinición de nuestro campo de investigación (la imagología) y de nuestra disciplina.

La imagen del extranjero se ha de estudiar como parte de un conjunto vasto y complejo: el imaginario. Más concretamente: el imaginario social (palabra tomada en préstamo a los historiadores) en una de sus manifestaciones particulares, la representación del Otro. En estas condiciones, importa precisar qué se entiende, en literatura comparada, por "imagen". Algunos elementos de definición permitirán luego formular principios para el estudio de esta imagen y conferir un contenido metodológico a la imagología. Con todo, no se trata de conferirle autonomía a este campo de investigación. Los principios metodológicos expuestos son de orden muy general y lo que interesa son los diversos ámbitos en los que reaparece la problemática de la imagen. El examen de esta problemática nos permitirá precisar, al final del estudio, los contornos de este "imaginario" del que venimos hablando.

Antes que una definición, la noción sumamente vaga de imagen pide una hipótesis de trabajo. Ésta podría formularse de la siguiente manera: toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá. La imagen es, así pues, la expresión, literaria o no, de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural. En otros términos: la imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten, o que la propagan) revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan. El imaginario social al que nos referiremos se caracteriza por tanto por una profunda bipolaridad: identidad *versus* alteridad, y considera la alteridad como término opuesto y com-

plementario con respecto a la identidad. El imaginario que nos planteamos como término de nuestra investigación es la expresión, en el plano de una sociedad, de una colectividad, de un conjunto social y cultural, de esta bipolaridad fundamental. El imaginario que estudiamos es el teatro, el lugar en el que se expresan, de manera "imaginada" (asumamos el juego de palabras), es decir, con la ayuda de imágenes y de representaciones, las maneras (la literatura entre otras) en las que una sociedad se ve, se define, se sueña a sí misma.

Estas proposiciones pueden parecer a la vez generales, triviales o enigmáticas; no obstante, descartan de entrada aquellas perspectivas de estudio que durante tanto tiempo han opacado la problemática de la "imagen". Pensamos en la psicología de los pueblos o en la etnopsicología, en la caracterología o en la antropología étnica. Algunos trabajos comparatistas se han amparado en mayor o menor medida en estas disciplinas y han desarrollado una especie de sociología cualitativa y descriptiva, que desemboca en una imagen estándar del extranjero, cuyo valor metodológico se vincula con este "individuo tipo" o esta "personalidad de base" que presuponen las disciplinas mencionadas. Ahora bien, no se trata de buscar una imagen "media" del extranjero, a distancia igual de todas las series de estereotipos posibles, y no se trata tampoco de abocarse prioritariamente al psiquismo o a los rasgos fundamentales del psiquismo de este o aquel extranjero. Al contrario, la imagología se ha de abocar a la identificación de imágenes que coexisten dentro de una misma literatura, de una misma cultura. En el plano de la historia de las ideas, a esto se le podría llamar "opiniones", opciones intelectuales a partir de las cuales se legitiman y pueden desarrollarse imágenes de cultura. El estudio de éstas lleva a entender aquéllas y viceversa, según la óptica del investigador. Tal es la razón de que la historia de las ideas sea el complemento obligado de la imagología y también la base para toda investigación sobre el imaginario social de que aquí se trata.

Estas mismas proposiciones permiten también evacuar todo un vocabulario extraído del registro de la óptica (percepción, mirada, prisma, lectura, visión, etc.). No cabe duda de que, en este como en otros casos, el uso y la comodidad hacen que se adopten estos vocablos a los que nosotros también recurriremos. Pero nos adherimos a partir de ahora a que la imagen es representación, mezcla de sentimientos y de ideas cuyas resonancias afectivas e ideológicas es importante captar. La consecuencia inmediata de estas propuestas es que suprimen el falso problema en el que a menudo se suele enfrascar el estudio de la imagen: la "falsedad" o el "grado de fidelidad" de una imagen respecto del país al que "se mira", como si la imagen fuera un *analogon* de lo real (de ahí los errores de "percepción"). Esto es caer en la trampa de la ilusión

referencial, tantas veces denunciada. ¿A partir de qué dato objetivo puede juzgarse la fidelidad de la imagen respecto de lo que se denomina real? De hecho, el estudio de la imagen no se ha de atener tanto al grado de "realidad" de la imagen, a su relación con lo real, cuanto a su conformidad más o menos nítida con un modelo, con un esquema cultural que existe antes que él, en la cultura "que mira" y no en la cultura "mirada", y del que es importante conocer los fundamentos, los componentes, el funcionamiento y la función social. La imagen es, hasta cierto punto, lenguaje (lenguaje acerca del Otro); y por ello remite obviamente a una realidad a la que designa y confiere significación. Pero el verdadero problema es el de la lógica de la imagen, el de su "verdad" y no el de su "falsedad". Estudiar la imagen es por tanto comprender lo que la construye, lo que la autentifica, lo que la hace, llegado el caso, parecida a otras u original. Aquí nuevamente la imagología literaria se vincula con la historia de las "ideas", de las "mentalidades", puesto que la imagen del extranjero es secundaria respecto de los sistemas de ideas o las ideologías que se instauran entre países, entre culturas, en el propio seno de la misma cultura. El Otro es lo que permite pensar... de otra manera.

Aparece entonces una de las características complejas de esta "imagen", que obliga al investigador a reorientar algunos análisis demasiado literarios. La imagen del extranjero habla también de la cultura de origen (el país "que mira"), de aquello que a veces no se concibe, no se expresa ni se confiesa fácilmente. La imagen del extranjero puede trasponer, a un plano metafórico, realidades nacionales que no están explícitamente definidas y que por ello mismo pueden tener que ver con lo que algunos denominan ideología. La imagología, lejos de atenerse a los solos principios de la "trasposición" literaria, se ha de abocar, tarde o temprano, al estudio de las líneas de fuerzas que rigen una cultura, del sistema o los sistemas de valores sobre los que pueden fundarse los mecanismos de la representación, vale decir, los mecanismos ideológicos. Estudiar cómo se escriben diversas imágenes del extranjero es estudiar los fundamentos y los mecanismos ideológicos sobre los que se construyen la axiomática de la alteridad y el discurso acerca del Otro.

"La mirada proporciona a nuestra conciencia una salida del lugar que ocupa nuestro cuerpo." La proposición que nos hace Jean Starobinski en las primeras páginas de *L'œil vivant* se podría trasponer, no sin precauciones y matices, al plano de la cultura que mira y de la cultura mirada, para retomar la pareja de vocablos tan grata a la literatura comparada. Yo "miro" al Otro; pero la imagen del Otro también trasmite una cierta imagen de mí mismo. No se puede evitar que la imagen del Otro, en un nivel individual (un escritor), colectivo (una sociedad, un país, una nación), o semicolectivo (una familia de pensamiento, una "opinión"), aparezca también como la negación del Otro,

el complemento y la prolongación de mi propio cuerpo y de mi propio espacio. Quiero decir el Otro (por imperiosas y complejas razones la mayoría de las veces), y al decir el Otro lo niego y me digo a mí mismo. En cierta manera, digo también el mundo que me rodea, digo el lugar del que han partido la "mirada" y el juicio sobre el Otro: la imagen del Otro revela las relaciones que establezco entre el mundo (espacio original y extranjero) y yo. La imagen del Otro aparece como una segunda lengua, paralela a la que hablo, coexistente con ella, duplicándola en cierta manera, para decir otra cosa.

La imagen tiene sorprendentemente todas las características de una lengua. Bastaría con recordar los elementos de definición de la lengua que da Émile Benveniste para aplicarlos, sin esquematismo alguno, a la imagen: enunciación (hablar es hablar de); constitución con base en unidades distintas de las que cada una es signo; referencia para todos los miembros de una misma comunidad; única actualización de la comunicación intersubjetiva. La imagen es una segunda lengua, un "lenguaje". De todos los lenguajes de que puede disponer una sociedad para decirse y pensarse, de todos los lenguajes simbólicos (pensamos en la moda, estudiada por Roland Barthes) la imagen es uno de ellos, original, que tiene por función decir las relaciones interétnicas, interculturales, las relaciones no tanto efectivas cuanto repensadas, soñadas, entre la sociedad que habla (y que "mira") y la sociedad "mirada".

La imagen, como es imagen del Otro, es un hecho de cultura; por lo demás, hablamos de imaginería cultural. La imagen ha de ser estudiada como un objeto, una práctica antropológica, y tiene su lugar y su función en el universo simbólico denominado aquí "imaginario", inseparable de toda organización social y cultural, puesto que a través de él es como una sociedad se ve, se escribe, se piensa y se sueña.

Volvamos a partir de la idea según la cual la imagen es "representación", es decir, algo que ocupa el lugar, para alguien, de algo... de algo Otro. Una representación no es una "imagen" en el sentido plástico, artístico; no es un "icono", antes bien, según el vocabulario del investigador, una idea, un símbolo, un signo; agreguemos que a veces es una pura "señal". Precisemos aún más: la imagen no es una imagen en el sentido analógico (es más o menos parecida a...), sino en el sentido referencial (imagen pertinente con referencia a una idea, a un esquema, a un sistema de valores preexistente a la representación).

Se entiende por qué la imagen, en tanto que representación, puede someterse a un análisis ampliamente semiológico, no sólo porque, como lo ha demostrado Charles Peirce, en su clásico *On sign*, la semiología es el terreno de la representación en el sentido en el que nosotros lo entendemos, sino también porque esta representación es un vector posible de la comunicación

(el lenguaje segundo del que hemos hablado anteriormente). La imagen tiene, para retomar las palabras de Roland Barthes en sus *Éléments de sémiologie* [*Elementos de semiología*], una "función signo". Porque la imagen es representación y sustituye por tanto en lugar y sitio a otra cosa, no podría tener (a diferencia de algunas imágenes-iconos o imágenes poéticas) el carácter teóricamente polisémico que corresponde a toda composición artística o estética. En otras palabras: en un momento histórico dado y en una cultura dada, no es posible decir, escribir cualquier cosa acerca del Otro. Los textos imagológicos son textos en parte programados, algunos hasta codificados y descodificables más o menos inmediatamente por el público lector, porque los discursos sobre el Otro no son innumerables, sino cuantificables, seriables, para decirlo con el vocabulario del historiador. Enumerar, desarmar y explicar estos tipos de discursos, mostrar y demostrar que la imagen, tomada globalmente, es un elemento de un lenguaje simbólico que ha de estudiarse como sistema de sentido (*Sinnzusammenhänge*, para decirlo en palabras de Max Weber), es el objeto de la imagología.

A pesar de las definiciones propuestas, la imagen sigue siendo una palabra comodín, un objeto impreciso. Por eso es útil reflexionar sobre una forma particular de la imagen: el estereotipo. Una vez más en este caso, el estudio del estereotipo, que se considera una forma elemental, caricaturesca incluso de la imagen, se ve opacado por la cuestión de su falsedad y de sus efectos perniciosos en el plano cultural. Tal vez haya algo más que decir y que hacer.

Si admitimos que toda cultura puede considerarse, por un tiempo, un lugar de invención, de producción y de trasmisión de signos (lo cual equivale a concebir todo fenómeno cultural como un proceso de comunicación y todo proceso cultural como polivalente tanto en su funcionamiento como en su función), el estereotipo se presenta no como un "signo" (como una posible representación generadora de significaciones), sino como una "señal" que remite automáticamente a una sola interpretación posible. El estereotipo es el indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de bloqueo. En la cultura en cuestión —o en tal o cual sector sociocultural o en un texto cualquiera— el imaginario, es decir, la capacidad morfopoiética que supone toda cultura o manifestación cultural, está reducido a un mensaje único: el estereotipo es lo figurable monomorfo y monosémico. No obstante, es difícil admitir que el estereotipo publicitario, por ejemplo, tenga un solo mensaje que trasmitir. Sería más justo decir entonces (y de un modo más simple que el que acabamos de utilizar) que el estereotipo trasmite de hecho un mensaje "esencial"; que este figurable difunde un figura esencial, primordial, primera y última.

Si reflexionamos sobre la producción del estereotipo, nos damos cuenta

de que obedece a un proceso simple de fabricación: la confusión del atributo y de lo esencial hacen posible la extrapolación constante de lo particular a lo general, de lo singular a lo colectivo. En un texto, el estereotipo se sitúa con frecuencia en el plano del epíteto, de la adjetivación: es el atributo accesorio, el calificativo el que se convierte en esencia. Mientras que la comunicación (concebida idealmente) supone la simbolización que es la que permite la producción plural de sentido, la comunicación por estereotipos se sitúa en el nivel del proceso de atribución. De ahí la formulación más frecuente: tal pueblo *es*..., tal pueblo *no es*..., tal pueblo *sabe*..., tal pueblo *no sabe*... Enunciado en presente (y con la mayor frecuencia claramente contrastante con el tiempo del relato en pasado), el estereotipo es la expresión misma de un tiempo bloqueado, el tiempo de las esencias. De ahí la posible estandarización del estereotipo, su proliferación en toda expresión cultural fabricada en serie (la literatura "industrial" del siglo XIX, folletines, melodramas, carteles, propaganda, etc.). En este caso, el interés del estereotipo es evidente: trasmite una forma mínima de informaciones para una comunicación máxima, lo más masiva posible; ha ido "a lo esencial". Es una especie de extracto, de resumen, una expresión emblemática de una cultura, de un sistema ideológico y cultural. Establece una relación de conformidad entre una expresión cultural simplificada y una sociedad: la promoción del atributo al rango de esencia exige el consenso sociocultural más amplio posible. Portador de una definición del Otro, el estereotipo es lo enunciado de un saber supuestamente colectivo que pretende ser válido para cualquier momento histórico. El estereotipo no es polisémico, sino altamente policontextual, reutilizable a cada instante. Agreguemos que si la ideología se caracteriza, entre otras cosas, por la confusión que opera entre una norma (moral, social) y un discurso, el estereotipo representa a su manera una fusión, una confusión particularmente lograda y eficaz.

En realidad, el estereotipo plantea implícitamente una jerarquía constante, una verdadera dicotomía del mundo y de las culturas. Decir que el francés es bebedor de vino es un estereotipo en la medida en que esta autodefinición se contrapone de manera primordial y esencial al inglés bebedor de té o al alemán bebedor de cerveza. Y esta oposición tiende de hecho a plantear una jerarquía en favor del francés, en el interior de una cultura "francesa". ¿Ejemplo simplista que deja suponer que estamos explotando la serie Asterix y la superioridad conocida de los galos? Sería olvidar hasta qué punto la literatura revanchista que se dio en Francia entre 1870 y 1914, en especial con Maurice Barrès, supo explotar esta trivial oposición para justificar la que se planteaba entre civilización y barbarie. El estereotipo se impone oponiéndose; demuestra en el momento mismo en que se enuncia. Prodigiosa elipsis del espíritu, del

razonamiento, es una constante petición de principios: muestra (y demuestra) lo que había que demostrar. No es únicamente el indicio de una cultura bloqueada; revela una cultura tautológica de la que en lo sucesivo se excluye todo enfoque crítico en beneficio de algunas afirmaciones de tipo esencialista, discriminatorio. Según una distinción pertinente de Gillo Dorfles en *Nuovi riti, nuovi miti*, el estereotipo no estaría del lado mitopoiético sino del lado mitagógico (componentes enajenantes o irracionales).

Todavía hace falta examinar cómo se construye la definición de la que el estereotipo es portador. Ésta suscita una confusión entre dos órdenes de hecho complementarios pero distintos: la Naturaleza y la Cultura, el Ser y el Hacer. No debemos asombrarnos de la importancia del registro físico, fisiológico, en la formulación del estereotipo (nariz ganchuda para el judío, sonrisa de dientes blancos para el negro, etc.): la Naturaleza justifica, garantiza una situación cultural: tal pueblo sabe... no sabe... El estereotipo mantiene la confusión típica de la ideología entre lo descriptivo (el discurso, por ejemplo, tal pueblo es...) y lo normativo (la norma, por ejemplo, tal pueblo no sabe...). Lo descriptivo (el atributo físico) se confunde con el orden normativo (inferioridad de tal pueblo, de tal cultura). La ideología racista (con sus múltiples variantes) descansa en la falsa demostración de la inferioridad física o de la anormalidad física del Otro (con respecto a la norma del Yo que enuncia el estereotipo).

No podemos negar lo que estas reflexiones deben a las ciencias humanas (antropología, ciencias históricas, semiología...). Pero lo fundamental consiste en reorientar los estudios de imaginería literaria (entre otros) y reinstalarlos en el centro de una problemática a la vez social y cultural a la que no hubieran debido abandonar nunca. Para tomar una fórmula iluminadora de Roland Barthes en su artículo programático "Histoire ou littérature?" (*Sur Racine*, 1960), fórmula algo olvidada por numerosos discípulos, la obra literaria es la vez "signo de la historia" y "resistencia a esta historia". Al interrogar textos literarios que tocan a la imagología, preguntémonos, así pues, aun al precio de algunas vacilaciones o torpezas, en qué medida esta representación del extranjero puede ser tributaria de una cierta opción ideológica, mezcla compleja de ideas y de sentimientos históricamente constatables. Identifiquemos en el interior del texto, o de ser posible mediante búsquedas históricas, las grandes categorías socioculturales que informan tal o tal texto, que permiten, sin esquematismo ni generalización, clasificar este texto dentro de una gran "familia" de opinión cuyo conjunto constituye una sociedad, una cultura. Preguntémonos, por ejemplo, si la pertenencia pregonada de un escritor al catolicismo influye o no en la "visión" que proporciona de una cultura como la de la península ibérica en un momento histórico determinado; o si la per-

tenencia a una familia política connotada permite identificar rasgos particulares de la representación cultural de un país determinado, según esté o no en armonía con la ideología de tal o cual escritor.

Al multiplicar este género de preguntas, el comparatista puede recomponer, a partir de los textos literarios solos, un verdadero cuadro, más o menos sincrónico, de las opiniones, de las actitudes mentales de una época, de una sociedad: la imagen es un potente revelador de las opciones y hasta de las encrucijadas que atraviesan y estructuran una sociedad. Abandonemos la capa y el corte sincrónicos e interroguemos textos tomados en un proceso secular y hasta plurisecular y veamos en los hechos cómo se organizan las representaciones del extranjero en función de diversas actitudes mentales debidamente identificadas y definidas desde un punto de vista ideológico. Al introducir la larga duración en nuestros estudios, podemos observar cómo se afirman y se esfuman visiones perturbadoras o tranquilizadoras del extranjero, cómo se arraigan, mediante repeticiones, opciones tradicionales, cómo se puede por tanto escribir una especie de segunda historia, haciendo alternar, en nuevas escansiones cronológicas, sociales, culturales, los largos espacios quietos en los que se suceden los clisés, las visiones estereotipadas, en los que se anuncian (y en la pluma de quién) los momentos de revisión, de renovación, las fracturas de la memoria de una o de varias generaciones, en los que se alteran por último las incesantes acumulaciones, de una generación a otra, de los mismos discursos sobre el extranjero. En el camino, jerarquicemos los textos interrogados, no en función de su posible interés literario o de su valor estético, sino en función de su efecto ideológico sobre un público dado. De la profusión enmarañada de testimonios sobre el extranjero, aislemos los textos que hayan regido o reafirmado una "opción" sobre el extranjero, aquellos que hayan podido dar forma a una actitud mental o aquellos que se han limitado a reproducir (los más abundantes) una "imagen" ya conocida e identificada. Vayamos más lejos: ya no nos contentemos sólo con los textos literarios y busquemos en otros campos (la prensa, la correspondencia privada, los textos semiteorizados —prefacios, manifiestos, ensayos—, los manuales escolares, de importancia capital para la reproducción de las representaciones) cómo se repiten o se alteran las imágenes aisladas en la literatura de ficción. De esta confrontación no sólo las lecturas que se hayan hecho de obras literarias saldrán reforzadas y matizadas, sino que también este trabajo conducirá al comparatista a interrogarse sobre cuestiones esenciales planteadas por el historiador de hoy: en qué medida se pueden establecer correlaciones entre las producciones culturales y las estructuras sociales en un momento dado; cómo se puede estudiar el mecanismo de las relaciones entre infra y superestructura o, dicho de otra manera, cómo se articulan el plano de las

realidades sociales, en sus formas y en sus estructuras, y el plano de las representaciones ideológicas, o también cómo y en qué medida lo espiritual repercute en lo material, para decirlo en un vocabulario grato a Georges Duby y a Fernand Braudel.

No lo dudemos: gracias a estas ampliaciones considerables de las preguntas y de las apuestas los estudios literarios, y en especial el ámbito que nos ocupa, podrán superar aquellas lecturas reductoras que, de mil maneras, no pueden ni quieren salirse del texto. Nada más erróneo que este prejuicio en lo que concierne a nuestros textos "imagológicos", puesto que las imágenes que incluyen y que transmiten mantienen estrechas relaciones con datos de orden histórico, social y cultural. En literatura, no se convoca impunemente al Otro: tal podría ser la fórmula, evidente y engañosamente simple, que convendría profundizar. Pero ¿cómo?

Volvamos a la definición de la imagen como texto programado, como comunicación programada, para distinguir teóricamente tres elementos constitutivos de la imagen que, por razones de claridad y de eficacia, expondremos de acuerdo con un orden de complejidad creciente: la palabra, la relación jerarquizada, el argumento. En cada nivel, la interrogación puede desembocar en algunos métodos de análisis que el investigador podrá, a elección, combinar o invertir.

Como elemento primero, constitutivo de la imagen que tratamos de reconstruir, identificamos un acervo más o menos grande de palabras que, en una época y en una cultura dadas, permiten la difusión más o menos inmediata de una imagen del Otro. Estas palabras, pero también, en los textos, estas constelaciones verbales, estos campos lexicales componen el arsenal nocional, afectivo, en principio común al escritor y al público lector. Distinguiremos palabras clave y palabras fantasmas y dos órdenes lexicales: las palabras procedentes de la lengua del país que mira y que sirven para definir al país mirado y las palabras tomadas a la lengua del país mirado y vertidas, sin traducción, a la lengua, al espacio cultural, a los textos del país que mira. Y también a su imaginario.

Para ilustrar el primer conjunto y explotar las imágenes francesas de España, citemos al azar, "orgullo", "nobleza", "honor", "pasión" que sirven, desde el siglo XVII, para calificar al hombre español "visto" por la cultura francesa. Un léxico de esta índole puede suscitar un estudio diacrónico (la larga duración de los historiadores) y ofrecer precisiones sobre la presencia, la naturaleza y la función de este español imaginado, puesto en imágenes, es decir, puesto en palabras, en un imaginario francés plurisecular. En cambio, "baladronada" e incluso "extravagancia" o "novelesco" son palabras que se usaron fundamentalmente entre el siglo XVI y el XVIII. Identificar estas pa-

labras, recomponer redes lexicales son otras tantas maneras de sumergirse en este imaginario social y cultural objeto de nuestra reflexión. La búsqueda será aún más fecunda con las palabras no traducidas, intraducibles por tanto, porque implican y significan una realidad extranjera absoluta, un elemento inalterable de alteridad: "hidalgo", "fandango", "sombrero", "castañuelas", "mantillas", palabras cuya hispanidad el afrancesamiento no puede totalmente avasallar. Esta palabra se ha de tomar aquí dentro de la problemática que Roland Barthes desarrolló para la italianidad a partir de un cartel publicitario ("Rhétorique de l'image", *Communications,* núm. 4).

Como es la escritura de y sobre la alteridad la que nos ocupa, conviene estar atentos a lo que permite la diferenciación (el Otro *versus* Yo) o la asimilación (el Otro semejante a Yo). En este segundo caso, vemos todo el partido que un estudio, lexical al inicio, puede sacar de nociones operatorias como la isotopía y de manera general todo lo que le permite pasar de una serie lexical, de un eje sémico a otra serie, a otro eje. Es evidente por ejemplo que, en numerosos textos y en la opinión de muchos hombres de letras franceses de los siglos XVII y XVIII, el orgullo castellano, los celos excesivos, la pereza incoercible, lo novelesco español (cercano a la locura quijotesca) se contraponen punto por punto a una "imagen" francesa basada en la medida, la reserva, el trabajo, la razón (lo verdadero, lo verosímil, etc.).

En el texto que se estudie, el análisis lexical estará atento a cualquier huella de iteración, repetición, al recuento de ciertas coincidencias, a cualquier manifestación de automatismo en la elección del vocabulario concerniente en especial a la demarcación de lugares (espacio extranjero), a los indicadores del tiempo (captación cronológica, histórica, actual o anacrónica del Otro), léxico de la captación interior y exterior de los personajes, elección del onomástico (simbólico de los nombres preferenciales), en suma, a todo lo que en el nivel de la palabra permite un sistema de equivalencia (en el sentido neutro del término) entre el Otro y Yo. Convendrá estar atento a la adjetivación que permite comprender algunos procedimientos de calificación. De igual manera, en los procesos de comparación se estudiarán los procedimientos y las palabras de todo proceso de comparación que permitan captar los pasos de una serie semántica a otra, comprender cómo se escriben procesos de apropiación de lo extranjero (reducción de lo desconocido a lo conocido, al elemento "nacional") o de alejamiento, de exotización, procesos de integración cultural del Otro o, al contrario, de exclusión, de marginalización. Y última señalización: la presencia o la ausencia de notas explicativas, definiciones más o menos convencionales de elementos extranjeros que han de ser "naturalizados" por el público lector.

En esta etapa, el imaginario al que remite esta imagen en palabras o este

léxico de imágenes es una especie de repertorio, de diccionario de imágenes: son las herramientas nocionales, afectivas de una o varias generaciones, de una clase social o de varios componentes socioculturales. Una palabra remitirá prioritariamente a una noción religiosa, política, filosófica con efectos cumulativos e intercambiables: ¿quién dirá dentro de unas décadas la suerte, tal vez literaria, ideológica con seguridad, corrida por la palabra "gulag" en Francia y en Occidente? La "crueldad" española, atributo que ha pasado al rango de esencia, sirvió indiferentemente (pero no sin matices en un perspectiva histórica) a la opinión protestante del siglo XVI, al hombre virtuoso del siglo XVII, al filósofo y al enciclopedista del XVIII, al romántico exótico del XIX y al antifranquista del XX. En esta fase, la imagología es un auxiliar activo de la historia de las ideas, pero sólo hasta cierto punto, puesto que no se trata de identificar ideas dentro de conjuntos o de sistemas filosóficos y políticos, sino representaciones dentro de un universo mental que se puede también denominar imaginario. En el terreno estrictamente comparatista, los estudios de recepción difícilmente pueden prescindir de estas identificaciones lexicales para comprender cómo se elabora, a partir de algunos vocablos, un discurso crítico sobre la literatura del Otro.

A estos elementos o redes lexicales suelen corresponder procesos de semantización bastante simples: la palabra, con frecuencia, no está alejada por su naturaleza y su funcionamiento del estereotipo. Genera reflejos semánticos más bien unívocos: es lo que denominábamos anteriormente la descodificación más o menos inmediata por parte del público lector. Pero se trata aquí de palabras clave, autentificadas por la historia y el proceso cultural de varios siglos. En el caso de las "palabras fantasma", los semas virtuales son, por así decirlo, más numerosos, los efectos de sentido más complejos y delimitan campos semánticos más amplios. Por ello la palabra fantasma no sirve únicamente a la comunicación directa, la que atañe al lenguaje propiamente dicho; sirve también a la comunicación simbólica. Citaremos al azar palabras como "harén", "odalisca", incluso "desierto", cuyos efectos (llamados exotismo) concurren a la elaboración de un "en otro lugar" oriental, de un imaginario oriental.

Para esbozar otros recorridos en el imaginario que nos ocupa, indiquemos búsquedas posibles en torno a palabras que de hecho son condensaciones de imágenes del Otro: homérico, dantesco, picaresco, faustiano, voltaireano, kafkiano... ¿Palabra de vocabulario "crítico" o estereotipo? ¿No estaría una parte de nuestro imaginario cultural (y por tanto social) oscilando, en el plano de sus procesos de representación y de comunicación, entre nociones estereotipadas y estereotipos dotados de una carga intelectual (o afectiva) que sólo se puede comparar con la que han desempeñado el mito, el discurso o

la imagen míticas? No ha de sorprender esta posible comparación entre el lenguaje simbólico que es la imagen y este otro lenguaje eminentemente simbólico que es el mito. Pero nos reservamos volver más adelante sobre este tema.

Al inicio de cualquier estudio la imagen es, así pues, un vocabulario fundamental al servicio de la representación y de la comunicación. Con todo, es preciso señalar que los análisis lexicales o los llamados de contenido se limitan a descripciones de superficie, a recuentos o a observaciones de orden semántico que, por interesantes que sean, necesitan estar apuntalados por una lectura que dé cuenta de la organización global del texto, de la arquitectura de una secuencia en su articulación con otras, de la identificación de algunos temas fundamentales en su relación con las estructuras propias del texto que se estudia. Se trata de pasar de un inventario que puede valerse de los métodos del análisis serial (auxiliar inseparable, por lo demás, de la historia de las mentalidades) al examen de la producción del texto. El estudio de la relación entre el Otro y Yo se transforma en búsquedas en torno a la "conciencia enunciativa" (el Yo que dice el Otro), para recurrir a las palabras de Michel Foucault en su *Histoire de la folie à l'âge classique* [*Historia de la locura en la época clásica*]. Seguir los meandros de la escritura de este Yo enunciador es identificar, más allá de los motivos, de las secuencias, de los temas, de los rostros y las imágenes que dicen lo Otro, cómo se articulan en el seno de un texto los principios organizadores, los principios distributivos (serie del Yo *versus* serie del Otro), las lógicas y las derivas de lo imaginario. El texto, proyecto de definición más o menos exhaustiva del Otro, descubre el universo fantasmático del Yo que lo ha elaborado, enunciado. Pero el paso de la palabra al campo sintagmático, a las secuencias narrativas, supone la adopción de nuevo un método de investigación que se inspira ampliamente en el análisis estructural que Claude Lévi-Strauss estableció para la lectura de los mitos.

Es bastante obvio que el comparatista, llamado a reflexionar sobre los intercambios literarios y culturales, no podía dejar de interesarse por los trabajos del antropólogo que habló también de los viajes y del exotismo en *Tristes tropiques*, de la confrotación de las culturas con escritura y sin escritura, del pensamiento "salvaje" y del pensamiento llamado moderno. Los métodos descriptivos utilizados por Lévi-Strauss para dar cuenta del funcionamiento de los mitos son de particular interés. Dicho análisis llamado "estructural" pretende ante todo poner de manifiesto, en la textura de los mitos, "haces de relaciones". La fórmula puede aplicarse provechosamente a la imagen. Pero precisemos enseguida: de relaciones jerarquizadas.

Por tanto, conviene ante todo identificar las grandes oposiciones que estructuran el texto (para simplificar: yo-narrador-cultura de origen *versus* per-

sonajes-cultura representada-el Otro); las principales unidades temáticas que permitirán destacar los elementos llamados decorativos, las pausas descriptivas, por ejemplo, y los polos de imantación del relato (tal elemento extranjero investido de una función particular); y todas las secuencias en las que se reúnen los elementos catalizadores de la imagen del extranjero. En esto se habrán identificado los grandes rasgos de un método llamado estructuralista del que se ha dicho con razón que no era más que una nueva manera de reorganizar el texto; pero, en esta etapa del estudio, esta indagación del funcionamiento del texto es imprescindible.

En el mismo orden de preocupaciones procedentes de la antropología estructural, el estudio de la imagen se detendrá en análisis del marco espacio-temporal, para comprender las estrategias narrativas que adoptan los ejes del tiempo y del espacio. En efecto, el espacio y el tiempo no son sólo fuente de descripciones pintorescas, sino que pueden mantener relaciones explicativas con el sistema de personajes, con el narrador, con el Yo, sustituto a veces del escritor hombre público: el dato ilustrativo, aunque sólo sea esto, cede el lugar a una instancia estructurante del relato.

Así pues, se estudiarán todos los procedimientos de organización o de reorganización del espacio extranjero: las modalidades de la determinación espacial, las dicotomías que dan origen a ensoñaciones sobre el espacio extranjero (alto *versus* bajo, movimientos epifánicos *versus* movimientos catamórficos), todos los pares de oposiciones y su transcripción literaria (norte *versus* sur, ciudad *versus* campo, distante *versus* conocido...); los principios de delimitación del espacio según la oposición Yo *versus* el Otro. Muchas veces el espacio extranjero está atrapado en un proceso de mitificación: el espacio, en una imagen de cultura, como el espacio mítico tan caro a Mircea Eliade, no es ni continuo ni homogéneo. Un pensamiento "mítico" valora los lugares, aísla algunos, condena otros, confiere a algunos el papel primordial de ser el verdadero círculo de pertenencia para el Yo y una colectividad escogida, elegida, en tanto que frente a este sustituto de cosmos armónico otra "porción" del espacio asumirá el papel negativo de caos, de generador de desórdenes (espacio paradisiaco, *locus ameonus versus* caos, lugares infernales). Se prestará atención a todo lo que puede convertir el espacio "exterior" en isomorfo del espacio interior (de un personaje, de un Yo narrador) por cuanto espacio (extranjero) puede reproducir y significar un paisaje mental. Tal vez existan vínculos entre espacio geográfico y espacio psíquico, al menos en el plano metafórico. En el detalle, se buscará penetrar los principios de distribución de los elementos espaciales, los lugares valorados (umbral, frontera, falla, eminencia...), las zonas investidas de valores positivos o negativos, todo aquello que permite la simbolización del espacio (lo que otros

denominarían la "sacralización" del espacio). La imagología desemboca en este caso en una topología generalizada y diferencial.

Obviamente, lo que acabamos de proponer para el espacio extranjero es válido también para el estudio del tiempo. No carece de interés observar, en un primer acercamiento, las indicaciones cronológicas, las fechas históricas que el texto proporciona y que permiten situar el extranjero de que se trate. Pero habrá que estar más atento aún a todo lo que puede parecer una mitificación del tiempo histórico y eventualmente narrativo. Los estereotipos, cuando existen, están ahí para conferir al texto un alcance acrónico de suma importancia. Se estudiará asimismo cualquier movimiento que tienda a remontarse en la Historia: se pondrán así de manifiesto las tan frecuentes oposiciones entre el tiempo lineal, irreversible, no repetitivo, progresivo, de la historia llamada política y el tiempo reversible, cíclico, de la imagen. No es raro constatar que la representación del extranjero participa de una especie de tiempo mítico, sin ningún límite preciso: es el "*in illo tempore*" del mito o el tiempo de la época dorada, de una imagen eufórica del extranjero. Tanto para el tiempo como para el espacio, la oposición organización eufórica *versus* organización disfórica es absolutamente fundamental.

En la investigación de los principios organizadores y jerarquizantes del texto imagológico, se estará atento a todo lo que es línea de partición entre Yo y el Otro, y por tanto a la eventual línea de partición que atraviesa el sistema relacional de los personajes. Después de la caracterización morfológica (elementos en los que se condensan los enunciados de la alteridad, rasgos, gestos, habla, vestimenta, etc.), se identificarán los elementos que son de orden más pulsional que racional, los posibles apriori que subyacen en la elaboración de la imagen del Otro y los elementos que sobrepasan la simple determinación y que, por ende, están investidos de una significación particular en el funcionamiento del texto. Se tomarán en cuenta algunas relaciones de particular interés para el estudio de la alteridad: la elección de personajes masculinos y femeninos con respecto a su pertenencia a una cultura extranjera (caso típico, en la literatura francesa, de la "aventura" de un francés con una española y nunca al revés...). En términos generales, se procurará destacar a la luz el sistema de calificación diferencial que permite la formulación de la alteridad, a través de pares de oposiciones que harán que se fusionen naturaleza y cultura: salvaje *versus* civilizado, bárbaro *versus* culto, hombre *versus* animal (ser humano animalizado), hombre *versus* mujer, adulto *versus* niño (Yo es adulto, el Otro es el niño...), ser superior *versus* ser inferior...

Después del marco espaciotemporal, el cuerpo del Otro, el sistema de valores del Otro, las manifestaciones de su cultura, en el sentido antropológico (religión, cocina, vestido, música, etc.), constituyen un tercero y último sector

en el que se afirman con fuerza relaciones jerarquizadas. Es precisamente la antropología cultural la que nos lleva a considerar, sólo provisionalmente, el texto imagológico como un testimonio, un documento sobre el extranjero: se trata de comprender cómo se escribe un texto que es también un proceso descriptivo y cognitivo: aquello que se dice —o se calla— sobre la cultura del Otro. Quienes se han interesado en el repertorio de imágenes ibéricas saben hasta qué punto el hábitat y la cocina constituyen elementos importantes de la imagen de España. En este caso particular, pero también en otros, se tendrá cuidado de no olvidar la fuerza eventual de modelos literarios (literatura picaresca, Don Quijote). El imperativo definido inicialmente como informativo se transforma en imperativo estético y literario: cómo integrar un modelo literario extranjero. En esta fase, la atención se desplaza hacia otros niveles del texto que no son el de las estructuras. Son los principios culturales de producción del texto los que están ahora en juego. Y hemos pasado de un tipo estructural de lectura a otro análisis que también puede valerse de la semiología. La imagen deja de ser entonces una serie de relaciones jerarquizadas dentro del texto y pasa a ser una ilustración más o menos lograda de un "diálogo" entre dos culturas a través de una puesta en escena del extranjero, que es también una formalización estética y cultural: la imagen argumento.

En el plano del método, el paso de un análisis de tipo antropológico a una investigación que se inspira en datos de la semiología se facilita enormemente gracias al ejemplo de Roland Barthes, en *Mythologies* [*Mitologías*] claro está, en sus *Elementos de semiología*, pero también en un texto como *L'empire des signes*, modelo de búsqueda imagológica en un espacio extranjero, en este caso Japón. Pero en la medida en que la semiología a la que nos referimos es la disciplina que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social y, más ampliamente, los procesos de comunicación, es la enseñanza de la historia —la nueva historia atenta a la vida de los hombres en su totalidad y en sus manifestaciones más complejas— la que nos permite dar paso a la tercera y última fase del estudio de la imagen. Después de abordar las significaciones latentes del texto (la red lexical), después de la elucidación de las condiciones de enunciación de la representación del Otro, ha llegado el momento de interpretar los resultados de esta doble lectura. Este momento, el momento hermenéutico, podríamos decir, tan a menudo rechazado por los estudios literarios *stricto sensu* (se descompone para ver cómo "ello" habla sin ir más allá) es un momento obligado de la lectura del texto y de la imagen.

Para elaborar una "imagen" del extranjero, el escritor no ha copiado, lo sabemos, lo real: ha seleccionado un cierto número de rasgos, de elementos que ha considerado pertinentes para "su" representación del extranjero. Los mecanismos de esta elección han sido desmontados. Falta (por así decirlo)

estudiar la significación social y cultural (y ya no textual) de estos elementos y las razones de su selección. Es importante confrontar los resultados del análisis lexical y estructural con los datos proporcionados por la Historia tomando en cuenta informaciones de doble naturaleza: datos políticos, económicos, diplomáticos del momento y líneas de fuerza que rigen la cultura en un momento dado. Se trata de ver si el texto literario está conforme o no con una determinada situación social y cultural; de ver también a qué tradición cultural, ideológica responde el texto (de ahí la vinculación inevitable entre literatura e historia o más bien entre producción textual y proceso histórico); de ver en qué campo del saber, del poder se sitúa el texto en cuestión, a qué sector sociocultural puede dirigirse con prioridad; en suma, cómo se articulan la representación literaria del extranjero y la cultura "que mira". Nos equivocaríamos si creyéramos que se trata simplemente de una confrontación mecánica del texto y su "contexto". Para entender cómo tal o cual componente de una imagen cultural ha sido seleccionado y se ha convertido en elemento de un texto y en referencia cultural para su público lector, es preciso "salir" del texto y confrontarlo con las explicaciones que proporcionan los historiadores. La comprehensión de la función de un texto imagológico (y ya no de no funcionamiento) conlleva un "rodeo" por la Historia, en particular la historia de las mentalidades.

Cuando Michel Vovelle define esta rama de la Historia como "el estudio de las mediaciones y de la relación dialéctica entre las condiciones objetivas de la vida de los hombres y la manera en que ellos se la cuentan e incluso la manera en que la viven", se entiende hasta qué punto este rodeo puede ser esclarecedor. Por su parte, Georges Duby muestra el interés que hace falta prestar a las "representaciones mentales" cuando plantea la siguiente hipótesis de trabajo: "El sentimiento que experimentan los individuos y los grupos acerca de su posición respectiva y las conductas que este sentimiento dicta no están inmediatamente determinadas por la realidad de su condición económica, sino por la imagen que ellos se hacen de ella, la cual nunca es fiel, sino que siempre está sesgada por la acción de un conjunto complejo de representaciones mentales." Esta "representación" particular que es la imagen del extranjero participa de esta problemática compleja y obliga al investigador a reflexionar sobre las articulaciones que existen entre los múltiples datos de la historia. No obstante, no se trata de pasar por alto la especificidad de una representación que sigue siendo "literaria".

A partir de palabras, de relaciones jerarquizadas, la imagen se va a desarrollar en temas, en secuencias, en escenas, en el doble sentido narrativo y dramatúrgico del término. Un argumento va a inscribirse en un texto y puede confundirse con la totalidad del texto estudiado. Tomemos el caso, sencillo,

en el que el argumento tiende a ser una serie programada de secuencias narrativas, de secuencias obligadas y reconocidas por el público, en la medida en que las imágenes trasmitidas se han depositado de manera estable, permanente, en la cultura que mira y en la que están, como dicen los sociólogos, socializadas. Para muchos viajeros, ensayistas, novelistas, "decir" España, escribir sobre España, fue durante mucho tiempo alinear obligatoriamente, *programáticamente*, secuencias sobre un mal albergue, la mala cocina, asaltantes de caminos, etc. Tal vez se haya reconocido *también* el comienzo de la novela corta de Mérimée, *Carmen*, texto que, a su vez, sirvió de base para un libreto que ha contribuido a propagar un tipo social y cultural, y más aún un verdadero mito, el de la mujer fatal. Como se ve, no hay ninguna solución de continuidad entre un estereotipo y un mito desde que un estereotipo traspuesto en relato, en imágenes, en argumento, se convierte en el inicio posible de un mito.

Cabe observar que la palabra empleada, "argumento", remite a uno de los elementos de la definición del mito: no hay mito sin las secuencias de una historia por contar. Recordemos otras tres características del mito ya expuestas que confieren a éste toda su dimensión cultural: el mito es saber, autoridad; el mito es la historia del grupo; el mito es la historia ética que tiende a dar coherencia al grupo que la ha producido y al que se dirige. En realidad, cada elemento de esta definición puede servir para caracterizar algunas imágenes cuando ellas toman, para el escritor, para un grupo o para toda una colectividad, un valor explicativo, normativo, ético, en determinadas condiciones históricas y culturales.

Don Quijote contra los molinos de viento, "Un ojo negro te mira", el hidalgo pobre y orgulloso, son otros tantos estereotipos que sirven a la definición, a la jerarquización y a la difusión de un espacio hispánico representado en la cultura francesa (y también en otras culturas). Pero estos elementos memorizados, archivados, son susceptibles de convertirse en historia ejemplar, con valor ético, reuniendo un conjunto de valores explicativos: el Loco generoso (servirá de elemento constitutivo a Dostoievski para *El idiota*), la Mujer fatal, la Pasión hasta la muerte, o el *Maître de Santiago* de Montherlant...

Palabras, haces de relaciones, un argumento, han sido objeto de una verdadera investidura. Pero lo imaginario no se vale de cualquier historia, de cualquier argumento. Se trata de referencias culturales, de autoridades, ya sea para el escritor que las escoge (valor explicativo que hace de la imagen retenida un mito personal y hasta obsesivo), ya sea para el grupo (historias que, por convención cultural, histórica, son susceptibles de ser reactualizadas, reactivadas en todo momento). La imagen como doble posible del mito: la

asimilación no tiene por qué sorprender puesto que hemos establecido un paralelismo entre lenguaje simbólico, lenguaje mítico y lenguaje imagológico. La imagen puede tener, como el mito, esta capacidad de contar, de reactualizar una historia que puede llegar a ser ejemplar. ¿No sería la imagen, como el mito definido por Marcel Détienne, el lugar en el que pugnan la memoria y el olvido?

El imaginario que descubrimos es el lugar donde triunfa la intertextualidad, puesto que es el lugar de depósitos y de reactualizaciones posibles de fragmentos, de secuencias, de partes enteras de textos, procedentes del extranjero o no. Pero la intertextualidad de la que hablamos, lejos de conducir al funcionamiento interno de un texto, invita a comprender cómo y por qué el texto ha podido convertirse, para algún otro, en objeto cultural específico, en instrumento, de comunicación simbólica. A estas dos preguntas sólo la historia cultural es capaz de proporcionar respuestas. Es preciso compenetrarse de esta evidencia: el texto imagológico sirve de algo en el marco de y para la sociedad de la que es expresión fugitiva y parcelaria. La imagen del Otro sirve para escribir, para pensar, para soñar *de otra manera*. En otras palabras: dentro de una sociedad y de una cultura consideradas campos sistemáticos, el escritor escribe, escoge su discurso sobre el Otro, a veces en contradicción total con la realidad política del momento: la ensoñación sobre el Otro se convierte en un trabajo continuo de investidura simbólica. Si, en el plano individual, escribir sobre el Otro puede llevar a autodefinirse, en el plano colectivo, decir al Otro puede también coadyuvar a liberaciones o compensaciones, justificar los espejismos o los fantasmas de una sociedad.

Esta "utilización" del Otro, esta función social y cultural de la imagen, de la representación del Otro, parecen estar muy alejadas del fructífero comercio de las ideas, de los "diálogos" y de los "intercambios" literarios que han constituido un campo especialmente rico para los estudios comparatistas. En la perspectiva abierta por los intercambios literarios internacionales, ¿qué hacer con las imágenes negativas, con las relaciones hostiles para con el Otro? De hecho, en muchos casos, el intercambio del que se habla es unilateral: descansa en un individuo, en un grupo que se vuelve hacia el extranjero sin pedir reciprocidad, retroacción, sentimientos compartidos. En todos estos casos, lo que habrá es efectivamente representación del Otro: el Otro no sólo será "mirado", sino obligado a callarse. Por lo tanto, es importante distinguir, en el interior de la historia cultural que interroguemos, los intercambios unilaterales y bilaterales, los intercambios unívocos y los intercambios recíprocos. Esta distinción nos lleva a discernir algunas actitudes fundamentales que rigen la representación del Otro.

Primer caso: la realidad cultural extranjera es considerada por el escritor

o el grupo absolutamente superior a la cultura "nacional", de origen. Esta superioridad afecta a toda o a parte de la cultura extranjera. Por consiguiente, la cultura de origen, la que mira, es considerada inferior por el escritor o el grupo. A la valorización positiva del extranjero corresponde la visión despectiva de la cultura de origen. En estos casos, existe "manía" por parte del escritor o del grupo y la representación del extranjero consiste más en un "espejismo" que en una imagen. La anglomanía de los filósofos franceses se explica a grandes rasgos por la conciencia de una carencia en la cultura de origen (libertad, tolerancia) y por la sobrevaloración de una cultura extranjera (la inglesa) que a sus ojos posee estos valores. Lo mismo sucede con una cierta rusomanía (valorización unilateral de Pedro el Grande y de Catalina II) que desemboca, como lo ha demostrado Albert Lortholary, en un verdadero "espejismo" ruso en Francia. La hispanomanía de algunos románticos (franceses entre otros) se ha de poner en paralelo con otras huidas en el tiempo y en el espacio, con otros espejismos (italiano, oriental) reveladores a la vez de una geografía sentimental nueva (con respecto a las Luces por ejemplo) y de un mal del siglo aún sin definir. El "espejismo" ibérico de Montherlant (y su espejismo romano) se han de ubicar en la perspectiva de su desprecio por toda forma moderna, democrática, de vida; él confirma en el plano literario y personal, ontológico, el "espejismo" aristocrático que encontró su justificación tanto en el ideal tauromáquico como en la virtud castellana o romana.

Segundo caso, inverso al primero: la realidad cultural extranjera es considerada inferior y negativa respecto de la cultura de origen: hay "fobia" y esta actitud desarrolla a cambio una valorización positiva, un "espejismo" de toda o parte de la cultura de origen. La germanofobia de la Francia de fines de siglo tiene por corolario un espejismo latino que se opone punto por punto a la barbarie germánica. La inferioridad es, no obstante, muy real, histórica, pero a la superioridad del norte se opondrá la superioridad "moral" del sur, de las razas latinas. En este caso como en el precedente, estamos ante falsas "relaciones", ante falsos "intercambios". El espacio extranjero es un lugar de reconocimiento y no de conocimiento.

Tercer caso: la realidad cultural extranjera es considerada positiva y encuentra su lugar en una cultura que mira, que es una cultura de acogimiento, considerada igualmente positiva. Esta estima mutua, esta valoración positiva doblemente reconocida tiene un nombre: *filia*. La *filia* es el único caso de intercambio real, bilateral. Mientras que la "manía" sólo vivía de préstamos (se importa del extranjero ideas o hábitos, caso del "dandismo", variante algo pintoresca de la anglomanía en Francia), la *filia* desarrolla procesos de evaluación y de reinterpretación del extranjero. A la aculturación brutal que supone la "manía" se oponen el intercambio, el diálogo de igual a igual con

el Otro. Mientras que la "fobia" supone la muerte simbólica del Otro, la *filia* trata de imponer la vía difícil, exigente, que pasa por el reconocimiento del Otro; el Otro que vive al lado del Yo, ni superior ni inferior, ni siquiera diferente (¡los "espejismos" de la diferencia exótica o la coartada de la "diferencia" marginal para dejar de pensarse como Yo original!), el Otro reconocido como el Otro, simplemente.

No cabe duda que muchos estudios, comparatistas o no, invocan la *filia* cuando que se trata más profundamente, más simplemente. de "manía": siempre es más fácil importar, adoptar ideas y datos extranjeros que volverlos a pensar y asimilarlos. Pero la *filia* supone además una voluntad permanente de diálogo privilegiado, voluntad que a veces se puede explicar por la preocupación de restablecer un equilibrio roto por las fobias o la manías. La germanofilia de Romain Rolland (que tanto le reprocharon) se explica también por la preocupación de contrarrestar juicios apresurados, sumarios, rencorosos, sobre la cultura alemana. Un crítico español como Azorín es francófilo en la medida también en la que lo que le importa es rehabilitar una cultura (francesa) desacreditada por décadas de galofobia.

Quedaría un cuarto y último caso en el que el fenómeno de intercambios, de diálogos se cancela para dar lugar a un nuevo conjunto en vías de unificación. Este fenómeno es particularmente notorio en los movimientos que tratan de reconstruir unidades perdidas o de elaborar sistemas nuevos: panlatinismo, pangermanismo, paneslavismo, pero también cosmopolitismo, internacionalismo de signos muy diversos. Se proclama y erige en principio la multiplicidad de los intercambios, pero en el interior de un conjunto ordenado. El cosmopolitismo de numerosos hombres de letras de los siglos XVIII y XIX franceses supone sin embargo que el nuevo espacio mundial sigue teniendo un centro, París. El panlatinismo supone una multiplicación de intercambios positivos, pero entre hermanas latinas: no es seguro que este aspecto particular de los intercambios sea el que más interés tiene para el historiador o el literato. Convendría más bien examinar las relaciones que tienden a convertirse en unilaterales y las rupturas que van perfilándose entre nuevos conjuntos (panlatinismo *versus* pangermanismo, panlatinismo sudamericano *versus* América del Norte, panlatinismo o "yanquifobia", para retomar una palabra del siglo XIX. ¿Pangermanismo, o bien eslavofobia, antisemitismo?).

Manías, fobias y *filias* constituyen de manera clara, estable y permanente, las manifestaciones más nítidas de una interpretación del extranjero, de una lectura del Otro. Constituyen actitudes fundamentales que pueden iluminar, en el interior de un texto o en un conjunto cultural, las opciones, las preferencias, los rechazos, los principios mismos de la elección ideológica que supone toda representación del Otro.

Si admitimos que toda cultura se define también oponiéndose, comparándose a otras, la representación del Otro (literario o no) se vuelve parte constitutiva de cualquier cultura y, a la vez, la forma elemental de un fenómeno cuya presencia y vigencia sociales son aplastantes: el de la ensoñación sobre el Otro. Estas concreciones particulares que son las imágenes del extranjero constituyen este imaginario social que hemos planteado de inicio como el horizonte mismo de la investigación imagológica. Así definido, el imaginario se halla sin duda íntimamente vinculado con la Historia, en el sentido de historia de los acontecimientos, política y social. Fenómenos tan importantes como el del "enemigo hereditario" o el del colonialismo y sus consecuencias ideológicas y culturales (racismo, exotismo artístico y literario) no pueden dejar de interferir profundamente en la elaboración de imágenes y en el contenido mismo de un imaginario social en un momento histórico dado. Es evidente que este imaginario guarda estrecha relación con el pasado y el futuro de una sociedad, o de una colectividad. Pero, así como la imagen no es la simple reproducción más o menos alterada de un "real" cualquiera, así el imaginario del que nosotros nos ocupamos no podría ser el sucedáneo de la historia política, económica y diplomática, sino que tiene hasta cierto punto su historia, su ritmo, sus principios y sus leyes propias.

Ritmo propio, por ejemplo: no podemos olvidar hasta qué punto la imagen puede a veces ser "anacrónica" con respecto al acontecimiento político. Es importante comprender qué función social puede tener este anacronismo; qué funciones pueden tener estos textos que, en pleno siglo XX, por ejemplo, siguen explotando una imagen de la España del Siglo de Oro, "más concretamente de la España de fines del siglo XVI, cuando no la de comienzos del XVII", para mencionar la didascalia bromista de Claudel al principio de *Le soulier de satin* [*El zapato de raso*]. Principios y leyes propias: hemos llamado "ensoñación" a la imagen del Otro y esta palabra pide algunas precisiones.

Hay que tomar la palabra "ensoñación" en el sentido pleno que autoriza la poética. La ensoñación sobre el Otro, como todo lenguaje poético, descansa en parte en los dos grandes principios de simbolización que son la metáfora y la metonimia. Procedimientos de simbolización que, como hemos visto, son también procedimientos de escritura, de caracterización, de clasificación, de comparación; procedimientos que podrían remitir a fenómenos mentales reconocibles en el sueño (la condensación y el desplazamiento), pero asimismo reconocibles en las redistribuciones de lenguaje que sirven para escribir el Otro: procedimientos de trasposición o de metaforización, procedimientos de sustitución indispensables que consisten en escribir, describir, significar el Otro. Hemos llegado al punto último de nuestro recorrido "literario": la imagología, en textos concretos, puede hacer suyos los pricipios de la poética

según Roman Jakobson el estudio del funcionamiento (textual) de un cierto imaginario será así más detallado y riguroso. Pero hemos destacado también la naturaleza particular del texto imagológico y de la imagen: la de ser un modo simbólico de comunicación. Por lo tanto, no bastará con estudiar la puesta en texto de la imagen; habrá que comprender también la puesta en imaginario de la imagen, y la fórmula no tiene nada de tautológico.

La imagen del Otro, por ser una representación cultural, no es nunca plenamente autorreferencial (como puede serlo la imagen poética), debido al carácter más o menos programado de esta imagen de cultura, a las jerarquías y a las desviaciones que la expresan y la fundan, a las actitudes mentales fundamentales que la rigen. Si la imagen cultural tiende a ser símbolo y la imaginería cultural una especie de lenguaje simbólico, hemos de precisar enseguida que su significación es siempre más o menos convencional, es decir, garantizada, en última instancia, no solamente por el enunciado que la expresa, sino también por el código social y cultural, último componente de este imaginario, que justifica y avala su circulación y su validez.

Este código social y cultural es precisamente el que impide pensar el imaginario fuera de la Historia y del marco social que lo expresa y al que remite. Y son los historiadores los que, una vez más, nos obligan a pensar en las "articulaciones" complejas que existen entre lo ideológico (conjunto de valores y normas que acabamos de llamar código social y cultural) y lo imaginario. Sobre este punto, Jacques Le Goff, al comentar el admirable libro de Georges Duby sobre *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, plantea una distinción clara entre lo que son "esquemas conceptuales", "mentales", "formados fuera del texto analizado" y lo que pertenece a la ideología y al imaginario y se encuentra más cerca de la investigación literaria propiamente dicha. Jacques Le Goff distingue por un lado una representación (como la del esquema trifuncional) que es una "representación conceptual", "es decir, expresión a la vez de la estructura de la sociedad y herramienta forjada para pensarla e imponerla en provecho de aquellos que tienen el dominio sobre ella", y por otro lado "lo imaginario" que quedaría "reservado" a los símbolos, que constituyen verdaderos personajes de las obras de la "imaginación propiamente dicha". Y precisa: "Cuando el esquema de los tres órdenes entra en lo imaginario, abandona el concepto por los objetos simbólicos."

Este último "rodeo" por la Historia nos permite distinguir mejor lo que es de la incumbencia de la historia de las ideas y lo que concierne más especialmente a la imagología: comprender mejor la extensión y la variedad de las investigaciones que responden en proporciones variables al estudio "histórico" de las ideas y al estudio más "literario" de las expresiones de la ensoñación sobre el Otro.

Mencionemos en primer lugar los estudios tradicionales en literatura comparada que participan de esta problemática de la imagen: la literatura de viajes, la tipología literaria, ilustrada, por ejemplo, por la tesis de Simon Jeune, la estética de la recepción (no hace mucho todavía llamada fortuna, proyección, o incluso historia cultural de algunas traducciones). En diversos grados, estamos en presencia de "imágenes" de cultura del extanjero.

Si tomamos el caso del viaje, hemos de distinguir lo que pertenece a la ecuación personal del viajero y lo que atañe a la moda cultural. En el relato de viajes, el escritor-viajero es productor del relato, objeto privilegiado del relato, organizador del relato y director escénico de su propia persona. Es narrador, actor, experimentador y objeto de experimentación, memorialista de sus propios actos y sus propias actitudes, protagonista de su propia historia en un teatro extranjero en cuyo analista, cronista y agrimensor privilegiado se convierte. Sobre todo, está convencido, puesto que es un viajero, de que es un testigo único. Ahora bien, el viaje no es sólo un desplazamiento en un espacio geográfico o en el tiempo histórico; es también un desplazamiento dentro de una cultura, la que mira. No se "ve" al extranjero más que con las herramientas que se llevan en el propio equipaje (cultural). Hasta las palabras (también ellas) que el viajero toma en préstamo para decir el espacio recorrido y transformarlo en un "paisaje". Hasta los medios de comunicación utilizados interfieren en la "visión" que el viajero tiene del país que recorre: se transcribe un espacio de maneras diferentes según se viaje a lomo de un caballo, en un compartimiento de tren, al volante de un coche o a pie, con la mochila a la espalda y la flor entre los labios. Hasta los itinerarios debidamente trazados por las vías de la economía, de la diplomacia o de la moda cultural acaban obligando al viajero a ir de preferencia hacia este o aquel espacio extranjero (la Italia de la Gran Gira inglesa, el valle del Rin de los románticos, los orientes múltiples de los posrománticos y de los decadentes). De la narración del viaje literario hemos pasado a una verdadera historia cultural del viaje, en tanto que práctica cultural y antropológica, todavía por hacer.

No es seguro que la jovencísima "estética de la recepción" pueda satisfacerse con el solo estudio de los juicios "estéticos", con un horizonte de espera (*Erwartungshorizont*) exclusivamente basado en normas estéticas e intraliterarias. La recepción crítica de obras extranjeras no puede comprenderse a cabalidad sino en el marco de un estudio consagrado a los sistemas de representación del extranjero, acreditados en un momento histórico dado en una cultura "receptora" y "que mira". El discurso crítico, polimorfo, sobre las obras extranjeras puede ser asimilado globalmente a una "imagen", entre otras del extranjero; es una captación entre otras de la cultura extranjera. La traducción de un texto extranjero (a menudo con prefacio explicativo y notas);

la ilustración de un texto (Daumier "volviendo a ver" la *Divina commedia* o *Don Quijote*); los ensayos, artículos críticos publicados en revistas, en la prensa, sobre literaturas extranjeras; las puestas en escena o las exposiciones; los relatos de viaje que integran a menudo secuencias enteras sobre las letras del país que se visita; la relectura del Otro por medio de la ficción, todas esta formas constituyen seis niveles distintos, pero no diferentes, de un mismo fenómeno: la recepción y la representación del Otro. Obviamente, en un estudio comparatista no se podrá pasar por alto el estudio de las condiciones sociales y culturales en las que se efectúa esta recepción. En el caso de la traducción y del lugar exacto de la literatura extranjera traducida, posteriormente integrada a un nuevo conjunto literario y cultural, las reflexiones de Itamar Even-Zohar o de José Lambert y la utilización operatoria de la noción de polisistema van en el sentido de una mejor comprensión de las relaciones y de los vínculos que pueden existir entre literatura extranjera y literatura traducida, en el seno de un mismo conjunto, de un mismo sistema cultural.

No es seguro que aquello que corrientemente se toma por un espacio cultural unificado sea realmente un espacio homogéneo. Trátese de literatura "regional" o de literatura colonial, el sistema unificador (cultura del centro que controla a las culturas periféricas) desemboca en la problemática de la imagen del Otro. Por ser fundamentalmente una reflexión sobre las "divergencias diferenciales" (palabra tomada de Lévi-Strauss en *Race et histoire*), puede y debe incorporarse a los planteamientos tanto políticos como estéticos. El gascón de la Francia de Enrique IV y las comedias de Molière, los bretones de los romances, canciones o tiras cómicas son otros tantos tipos "extranjeros" que pueden y deben iluminar la literatura y la cultura "francesas". Se trata de búsquedas "intranacionales", de un comparatismo "interno", cuyas manifestaciones son aún tímidas. La literatura colonial nos lleva a un comparatismo intercontinental o intracontinental. No se trata tan sólo de compatibilizar los estereotipos (sobradamente conocidos) del "buen negro", del "sucio árabe" y del "asiático impenetrable". Se trata también de comprender cómo las imágenes culturales hispánicas han seguido pesando en toda la literatura hispanoamericana del siglo pasado, precisamente por la vigencia de algunas representaciones culturales de la antigua metrópoli. Se trata de comprender estados de dependencia cultural que han hecho de Francia (¡París de Francia!) un modelo activo para América del Sur, incluido Brasil. Se trata por último de comprender cómo las literaturas dependientes que acceden al estadio de literaturas "nuevas", "emergentes" ("¿descolonizadas?"), siguen vehiculando representaciones de la antigua cultura dominante, clisés del antiguo colonizador. La imagología de hoy, en el caso de un continente como África, ofrece como programa, no literario sino cultural y antropológico, el estudio de un

nuevo imaginario "negro" en cuyo seno circulan imágenes de la colonización sedimentadas, modelos culturales todavía no caducos, nuevas formas de expresión que pasan por la reconquista de un espacio y de un tiempo —dimensiones éstas no literarias sino humanas— que la colonización política y cultural había confiscado.

¿Vamos demasiado lejos en el examen de los dominios de la imagología? Sería asombroso que, en cuestiones en las que la identidad se halla implicada, la problemática de la imagen del Otro estuviera ausente. Toda literatura que reflexiona, incluso mediante la ficción, sobre los fundamentos de la identidad trasmite, al construirse y decirse como tal, imágenes del Otro. Lo especulativo se vuelve especular. Las literaturas de las Américas, ya se trate de Canadá, de Estados Unidos, de la América hispánica o de Brasil, sin omitir el mestizaje lingüístico y cultural propio del área del Caribe, se interesan más o menos directamente por los problemas de la Identidad (relación con Europa o relaciones intercontinentales). *The bush garden. Essays on the Canadian imagination*, de Northrop Frye, estudia, valiéndose de ejemplos diversos, este delicado problema. Trabajos antropológicos como los de Gilberto Freyre o ensayos estimulantes como el provocador *Canibalismo amoroso* de Affonso de Sant'Anna muestran que la interrogación sobre la identidad brasileña es permanente y compleja, debido a la presencia física o cultural del Otro (negro o indio) que se ha transformado en componente cultural activo y elemento fundamental del imaginario "nacional". En la América española, la identidad sigue siendo problemática desde que ha sido "inventada" por Europa, según la bella expresión de Edmundo O'Gorman (*La invención de América*); desde que los conquistadores la han visto y transcrito a través de sus lecturas (mitos medievales y libros de caballería, como lo demostró Irving Leonard en su clásico *Books of the brave* [*Los libros del conquistador*]). La pregunta sobre la identidad sigue siendo una preocupación fundamental del *criollo*, como lo puso de manifiesto el filósofo mexicano Leopoldo Zea, y la búsqueda de la identidad pasa por una toma de conciencia del espacio y del tiempo "culturales"; con mayor profundidad, por una toma de posesión siempre problemática del espacio y del tiempo. Para convencerse de ello, basta con leer un ensayo como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz o *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Expresión polimorfa de una serie de colonizaciones políticas, económicas, lingüísticas, el área del Caribe inscribe la reflexión sobre la identidad y sobre todos los Otros que han surcado sus aguas como una prioridad: las novelas de Alejo Carpentier, los ensayos de Roberto Fernández Retamar, de Édouard Glissant, de René Depestre, o de Roger Toumson muestran hasta qué punto este delicado y doloroso problema de la autorrepresentación y de la heterorrepresentación parece constitutivo

de una cultura en estado de cuestionamiento perpetuo. En cuanto al espacio norteamericano, problemas tan antiguos y obsesivos como el de la "frontera" o problemas nuevos como el de la literatura de expresión hispánica (la "literatura chicana", los "latinos") muestran claramente que la cuestión de la identidad pasa también por una reflexión sobre la presencia y el estatuto del Otro en un espacio cultural heterogéneo.

La imagología podría constituirse, así pues, en frente pionero de una disciplina como la literatura comparada que, gracias a sus aperturas a las culturas extranjeras y a la diversidad de sus cuestionamientos y de sus métodos, puede convertirse en una "ciencia del hombre" en sentido pleno. "Todas las ciencias del hombre [...] están contaminadas unas por otras. Hablan el mismo lenguaje o pueden hablarlo." Esto es lo que afirmaba Fernand Braudel en *Écrits sur l'histoire*. La pregunta queda planteada: ¿aspira la literatura comparada, por ciertos aspectos de su investigación, a la condición de "ciencia humana", sin negar por ello la especificidad de la literatura?

Para cumplir con esta ambición en el ámbito que nos ocupa, la literatura comparada tiene programas de investigación y, mejor aún, cuestionamientos originales, todos ellos procedentes de su muy antigua especificidad (el estudio de la "parte extranjera", como se decía en tiempos de Paul Van Tieghem, en un texto, en una literatura, en una cultura). Dispone asimismo no de un método, sino de un conjunto de métodos para resolver algunos problemas específicos. En algunos casos, es el psicoanálisis el que podrá explicar cómo un escritor (Hugo por ejemplo) mantiene con un espacio extranjero (España en este caso) relaciones que remiten, según la bella fórmula de Charles Baudoin en su *Psychanalyse de Victor Hugo*, "a alguna reminiscencia de sentimientos que se sitúan en una época muy definida de su infancia". En otros casos, será la historia (de las ideas, de los sentimientos) la que iluminará un aspecto de la vida intelectual de un país en sus relaciones con una cultura extranjera. Pero en todos los casos, la forma de proceder (más que el método) en imagología parece ser estructural, interdisciplinaria e histórica.

Esta forma de proceder, es decir, la relación que el comparatista mantiene con su campo de investigación, lo lleva a plantear su objeto de investigación como posible base para una reflexión sobre su propia investigación. En efecto, no se trata de aspirar a la objetividad. Hace ya tiempo que muchos investigadores, los historiadores en primer plano, han renunciado a una ilusoria objetividad "científica". En cambio, no carece de interés verse constreñido, por el tema de la investigación, a reexaminar la propia posición de investigador, el espacio del "yo" que estudia, a reexaminar el propio sistema de valores a medida que avanza la búsqueda del Otro. La imagología puede ayudar a una toma de conciencia (a una objetivación) crítica de "nuestras"

prácticas culturales, de "nuestros" reflejos mentales. Puede permitir una revisión y una reapropiación de la cultura en la que se mueven el investigador y su investigación. Volvemos a encontrar aquí la gran lección de los historiadores —la de un Marc Bloch— que justifica el estudio del pasado por el interés que ofrece para comprender el presente. Como se ve, en un terreno como el de la imagología, no hay problemas "pobres" o "menores", sólo hay problemas mal planteados.

El estudio de la imagen, la historia del imaginario tal y como la hemos expuesto, puede servir para reactivar algunos estudios comparatistas. El programa de estudio podría resumirse de la siguiente manera: enumerar y analizar, diacrónica o sincrónicamente, todos los discursos sobre el Otro (literarios o no); integrar los datos sociales, históricos, pero también los datos que rigen jerárquicamente las relaciones interculturales, que son siempre relaciones de fuerza y no sólo simples intercambios o diálogos; encontrar el camino de la búsqueda histórica, es decir, la síntesis, abocándose tanto a textos como a cuestiones sociales, culturales; confrontar las conclusiones con los análisis producidos sobre los mismos temas por investigadores de ciencias sociales y humanas; en suma, elaborar una parte de esta historia "total" tan grata a los nuevos historiadores y en la que los literatos, los comparatistas, tienen su lugar en la medida en que presten atención a las dimensiones sociales y culturales del hecho literario y sencillamente (si osamos decirlo) a la vida de los hombres.

BIBLIOGRAFÍA

Agulhon, M., *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, París, Flammarion, 1979.

Bourdieu, P., "Sur le pouvoir symbolique", *Annales ESC*, mayo-junio de 1977.

Braudel, F., *Écrits sur l'histoire*, París, Flammarion.

Cadot, M., *L'image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*, París, Fayard, 1967.

Carré, J.-M., *Les écrivains français et le mirage allemand*, París, Boivin, 1947.

Chaunu, P., "Un nouveau champ pour l'histoire sérielle: le quantitatif au troisième niveau", *Mélanges en l'honneur de F. Braudel*, Toulouse, Privat, t. II.

Cheval, R., *Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre*, París, PUF, 1963.

Cohen, B., *Français et Africains. Les Noirs dans le regard des Blancs, 1530-1880*, París, Gallimard, 1981.

Connaissance de l'étranger. Mélanges Jean-Marie Carré, París, Didier, 1964.

Digeon, Cl., *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, París, PUF, 1959.

Détienne, M., *L'invention de la mythologie*, París, Gallimard, 1982 [*La invención de la mitología*, Barcelona, Ed. 62, 1985].

Dorfles, G., *Nuovi riti, nuovi miti*, Turín, Einaudi, 1970 (1ª edición, 1965).

Duby, G., "Les sociétés médiévales: una approche d'ensemble", *Annales ESC*, enero de 1971.

Dutu, A., "L'histoire des mentalités et la comparaison des cultures", *Revue Roumaine d'Histoire*, 1983, t. 22, núm. 4.

Dupront, A., "Problèmes et méthodes d'une histoire de la psychologie collective", *Annales ESC*, enero de 1961.

Durand, G., *L'imagination symbolique*, París, PUF, 1964 (4ª edición, 1984) [*La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971].

Dyserinck, H., *Komparatistik: eine Einführung*, Bonn, Bouvier, 1977.

Eliade, M., *Images et symboles*, Gallimard (1ª edición, 1952) [*Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1987].

Ferro, M., *Analyse de film, analyse de société*, París, Hachette, 1975.

Frandon, I.-M., *L'Orient de Maurice Barrès. Étude de genèse*, Abbeville, Paillart, 1952.

Frye, N., *The bush garden. Essays on the Canadian imagination*, Toronto, Anansi Press, 1971.

Gertz, C., *The interpretation of cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.

Girardet, R., *Mythes et mythologies politiques*, París, Seuil, 1986.

Greimas, A.J., *Sémiotique et sciences sociales*, París, Seuil, 1976 [*Semiótica y ciencias sociales*, Madrid, Fragua, 1980].

Gumbrecht, H.U., y Lüsebrink, H.J., "Histoire et langage: travaux allemands en lexicologie historique et en histoire conceptuelle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, abril-junio de 1983, t. XXX.

Guyard, M.-F., *L'image de la Grande Bretagne dans le roman français (1914-1940)*, París, Didier, 1954.

Hoffmann, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, París, Payot, 1973.

Jeune, S., *De Graindorge à Barnabooth: les types américains dans le roman et le théâtre français (1860-1917)*, París, Didier, 1964.

Le Goff, J., "Les trois fonctions indo-européennes, l'historien et l'Europe féodale", *Annales ESC*, 1979, t. XXXIV.

—, Köpeczi, B., *Objet et méthode de l'histoire de la culture*, París, Budapest, Akademiai Kiado, 1982.

—, Nora P., *Faire de l'histoire*, Gallimard, 3 vols., 1968 (1ª edición, 1974) [*Hacer la historia*, Barcelona, Laia, 1985].

Lortholary, A., *Les philosophes du XVIIIe siècle et la Russie. Le mirage russe en France au XVIIIe* siècle, París, Boivin, 1951.

Lüsebrink, H.J., "L'imaginaire social et ses focalisations en France et en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle. Propositions méthodologiques pour l'étude d'un champ carrefour entre l'histoire littéraire et l'histoire des mentalités", *Revue Roumaine d'Histoire*, 1983· XXII, núm. 4.

Marandon, S., *L'image de la France dans la conscience anglaise (1848-1900)*, París, A. Colin, 1967.

Monchoux, A., *L'Allemagne devant les lettres francaises de 1814 à 1835*, Toulouse, 1953.

Mythes, images, représentations, Actes du XIV[e] Congrès de la SFLGC (Limoges, 1977), Trames, Université de Limoges, Didier, núm. 79.

Onís, J. de, *Los Estados Unidos vistos por escritores hispanoamericanos*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1956.

Pageaux, D.-H., *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*, París, Fondation Gulbenkian, 1971.

—, "L'Espagne devant la conscience française au XVIIIe siècle", *L'Information Littéraire*, septiembre-octubre de 1978; *L'Information historique*, septiembre-octubre de 1979 (resumen de la tesis de doctorado de estado).

—, "Une perspective d'étude en littérature comparée: l'imagerie culturelle', *Synthesis*, Bucarest, 1981, VIII.

—, "La réception des œuvres étrangères: réception littéraire ou représentation culturelle?", *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 1983, t. XX.

—, *Images et mythes d'Haïti*, París, Ed. L'Harmattan, 1984.

Poirier, J., y Raveau, F. (comps.), *L'Autre et ailleurs. Hommage à Roger Bastide*, París, Berger-Levrault, 1976.

Rémond, R., *Les États-Unis devant l'opinion française (1815-1852)*, París, A. Colin, 1962, 2 vols.

Riffaterre, M., *La production du texte*, París, Seuil, 1979.

Segre, C., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Turín, Einaudi, 1969.

Sénac, P., *L'image de l'Autre. Histoire de l'Occident médieval face à l'islam*, París, Flammarion, 1983.

Todorov, T., *La conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*, París, Seuil, 1982 [*La conquista de América. El problema del Otro*, México, Siglo XXI, 1982].

Toumson, R., *Trois Calibans*, La Habana, Casa de las Américas, 1981.

Trénard, L., "Les représentations collectives des peuples", *Bulletin de la Section d'Histoire Moderne et Contemporaine*, París, Imprimerie Nationale, 1962, fasc. IV.

Turbet-Delof, G., *L'Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVIe et XVIIe siècles*, Ginebra, Droz, 1974.

Vovelle, M., *Idéologies et mentalités*, París, Maspero, 1982 [*Ideología y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985].

Temática comparatista

PHILIPPE CHARDIN

LA NOCIÓN DE TEMA

Los problemas de terminología, así como las interferencias entre el vocabulario de la crítica literaria y el de la crítica artística, en particular el de la música, complican notablemente cualquier reflexión sobre la noción de tema en literatura; en la más reciente exposición dedicada a esta cuestión, Raymond Trousson empieza hablando, y con razón, de ambigüedad, de confusión, de mezcolanza... Y cita un rosario impresionante de términos empleados de manera más o menos intercambiable, en francés: *mythe*, *thème*, *motif*, *idée*, *élément*, *type*, *figure*... ["mito", "tema", "motivo", "idea", "elemento", "tipo", "figura"...], o en alemán: *Stoff*, *Fabel*, *Motiv*, *Figur*, *Bild*, *Idee*, *Element*... ["materia", "argumento", "motivo", "figura", "imagen", "idea", "elemento"...] No obstante, aquí como en otras partes, el recuento de las oposiciones consideradas, pertinentes dentro de una perspectiva dada, deja entrever la posibilidad de un acercamiento algo más riguroso al problema. Por lo tanto, comenzaremos proponiendo una síntesis de los principales pares antitéticos, muy diferentes de un crítico a otro, a los que se ha podido recurrir cuando se trata de aislar un sustrato "tema". Han sido privilegiados alternativamente:

- El grado de generalidad. Esta distinción es la que se encuentra con mayor frecuencia. Simon Jeune opone así los tipos legendarios o históricos (individualizados en el origen) y los tipos sociales o profesionales (categoría ya más amplia) a los temas o motivos generales de la *Stoffgeschichte*: elementos (bosque, ciudad, océano...), ideas (libertad, naturaleza...), sentimientos (amor, celos...).
- El grado de abstracción. En un artículo del número de la revista *Poétique* dedicado al tema en literatura, Claude Bremond distingue así el concepto de tema: "Hay en Rousseau un concepto de contrato social, pero un tema de la ensoñación. ¿Por qué? Porque la dirección de los discursos en los que Rous-

seau trata estas nociones es contraria: una tiende a destacar la esencia de una noción percibida inicialmente como envuelta en una ganga de contigencias múltiples, parte de lo diverso concreto y va hacia la unidad abstracta; otra tiende a ejemplificar una noción supuesta y definida sumergiéndola en el contexto de diversas situaciones: toma una entidad abstracta y hace de ella el punto de partida de una serie de variaciones concretas" (p. 415).

• El grado de elaboración literaria. Este criterio se agrega al de la generalidad para contraponer "motivo" a "tema", y permuta así la posición del "tema" para colocarlo del lado de la menor generalidad. Según R. Trousson, se trata de un proceso de particularización, de decantación, de cristalización de algunos motivos que está en el origen de la constitución de un tema literario. En algunos casos célebres (por ejemplo Don Juan) esta alquimia se ha logrado; en otros casos, la decantación ha quedado incompleta (por ello el motivo del avaro no ha sido el origen de ningún "harpagonismo". El "motivo" — Claude Pichois y André Rousseau proponen denominar motivo a aquello que los pintores llaman tema— se fijaría, se limitaría y se definiría, así pues, por intermediación de una o de varias figuras emblemáticas.

• El estado de la creencia en una época y en una sociedad dadas. "Tema", tomado como sinónimo de "fábula", se contrapone entonces a "mito", definido por André Dabezies como "relato o personaje simbólico, ejemplo fascinante para una colectividad o un grupo sociológico dados a los que el mito ofrece un modelo ritual y una explicación de la existencia". La transformación del mito se considera entonces la culminación de un proceso de decadencia, en tanto que en la clasificación precedente el tema representaba en suma la *Aufhebung* del motivo: así pues, habría que considerar a Prometeo como mito mientras conserva en la Antigüedad un alcance religioso, y como fábula cuando ya no es más que un relato desacralizado. En esta perspectiva, Jean-Paul Lecertua-Galdós intitula la interesante ponencia que presentó en 1977 en el congreso de la SFLGC en Limoges de la siguiente manera: "La Dama, los trovadores en el siglo XV español: un tema erudito, un mito cristiano, un mito arcaico." Sin embargo, a este punto de vista, tan atractivo, se puede contraponer la tesis fundamental, de Lévi-Strauss y otros mitólogos, que dice que la totalidad de las versiones sucesivas de un mito pertenece con pleno derecho a la historia del mito. Todo desglose basado en la idea de una laicización —o de una degeneración—, en algunas épocas, de un "modelo" original parece entonces arbitrario.

• La presencia o la ausencia de consideraciones "formales". Esta distinción nueva la propone Manfred Beller en el marco de una reflexión colectiva llevada a cabo en Alemania sobre los problemas actuales de la literatura comparada. A la manera de Todorov en su *Introduction à la littérature fan-*

tastique o, más recientemente, de Viviane Alleton, Claude Bremond y Thomas Pavel, autores del artículo liminar del número de *Poétique* dedicado al tema en literatura, Beller lamenta que los estudios de temas sean asimilados tantas veces a simples recuentos de materiales en bruto sin ningún rigor conceptual y propone sustituir la tan famosa *Stoffgeschichte* por el término "tematología", ya que se trata de un conjunto indisociable forma-contenido, materia-manera. La tematología así entendida ya no quedaría tan alejada del estudio de las formas literarias en un sentido amplio —piénsese en la noción temático-formal de literatura "carnavalesca" en Bajtín, en esta especie de tema estructurante que representa el "deseo en triángulo" en René Girard o en las conclusiones que extrae Auerbach de algunas comparaciones de textos con fundamento inicialmente temático— y compaginaría el estudio de lo que E. Frenzel denomina "tema" (los materiales primarios de base) con lo que ella denomina "motivos" (que tendrían a su vez una función estructurante de entrada): por ejemplo, el Grial sería según ella un tema que tiene como motivo la búsqueda.

En esta lista de ambigüedades semánticas, la distinción tema-mito (ambas palabras están asociadas en el boletín descriptivo del CNRS) sigue siendo el problema más delicado de resolver. Sin duda, a raíz del desarrollo de la "mito-crítica", ilustrada en Francia en particular por los trabajos de Pierre Brunel, André Debezies, Raymond Trousson, Jean-Louis Backès, Colette Astier o de Jean-Michel Gliksohn desde hace aproximadamente una generación hay una tendencia a reducir el campo que cubre el "tema" y a transferir toda una serie de investigaciones de la rúbrica "temas" hacia la rúbrica "mitos". La confrontación de los títulos de los principales libros recientemente dedicados a Don Juan o a Fausto con los títulos que se daba en otras épocas al mismo tipo de investigación es reveladora en este aspecto. Nos ha llevado a distinguir claramente "temas" y "mitos", en tanto que en las obras anteriores de introducción a la literatura comparada, francesas o extranjeras, temas y mitos estaban reunidos dentro de una vasta nebulosa. Hoy en día, la palabra "mito" parece que se impone por completo cuando estamos ante una constante arquetípica, una imagen canónica, una figura emblemática, sean éstas de origen histórico, religioso, mitológico, legendario...; en cambio, aquello que a veces se denomina estudio de los "mitemas" puede pertenecer también a la tematología (así sucede con los temas de la seducción inveterada, del reto a la muerte, o del castigo sobrenatural, componentes entre otros del mito de Don Juan). En la práctica, esta línea de partición entre tema y mito no está muy alejada de la distinción "nombres comunes / nombres propios" de la antigua gramática.

Señalaremos por último que, por espinosos que sean, estos problemas teóricos no explican por sí solos tanta confusión. Una cierta desenvoltura semántica es sin duda también el indicio de la desconfianza y hasta del desprecio de los que, durante mucho tiempo, han sido objeto los estudios temáticos en Francia. Llama la atención hasta qué punto las mejores obras abandonan deliberadamente toda exigencia de conceptualización apenas se llega a la cuestión de los "temas", como si se entrara entonces en el terreno del azar, de lo móvil y fluctuante, de lo "sublunar", en términos aristotélicos... Se insiste no sin ironía sobre el carácter extraordinariamente dispar de los estudios de temas; se multiplican las enumeraciones a la manera de Borges o de Prévert ("Orfeo en tiempos del romanticismo, el gato en la literatura, el feminismo en la Eneida...") por fuerza encaminadas a mirar con suspicacia dicho método. En el origen de este tipo de menosprecio encontramos en realidad dos tipos de argumentos: mientras unos cuestionan el eclecticismo enciclopédico, el gigantismo de los cuerpos temáticos (tanto más cuanto que con mucha frecuencia en las grandes síntesis temáticas falta el resguardo que pudiera representar una red de "influencias" declaradas), donde los otros incriminan el carácter infra o extraliterario de estos estudios de "situaciones o actitudes fundamentales" que más tendrían que ver con una historia de la humanidad que con la crítica literaria propiamente dicha.

A la luz de estas primeras reflexiones metodológicas, presentaremos a continuación de manera sucinta unos cuantos trabajos franceses recientes (o relativamente recientes), insistiendo sobre el interés que para la literatura comparada ofrece a nuestro entender un acercamiento temático profundamente renovado desde hace algunas décadas, y refutando de paso algunas de las objeciones que más comúnmente se hacen a este tipo de análisis. Recurriremos para ello a una clasificación que, por muy imperfecta que sea (las imbricaciones de una categoría en otra parecen por lo demás casi inevitables), nos ha parecido susceptible de integrar algunas de las distinciones fundamentales de las que acabamos de tratar, y sobre todo de dar cuenta a grandes rasgos de casi todo el *corpus* francés en este terreno:

1. investigaciones sobre el imaginario;
2. estudios centrados en uno o en otro de los grandes "universales" temáticos;
3. estudios de "tipología";
4. trabajos que se articulan en torno a un concepto clave más o menos "inventado" por la crítica, y que volveremos a encontrar en formas muy diferentes a lo largo de toda la argumentación.

INVESTIGACIONES SOBRE EL IMAGINARIO

Tal vez porque disfrutan de la posibilidad de referirse a un "padre fundador" de indiscutible autoridad (en este caso Bachelard), las investigaciones sobre el imaginario representan la parte más desarrollada y la mejor estructurada del comparatismo temático. El "comparatismo" cuya impronta llevan los trabajos de Bachelard, pero también los límites de este comparatismo, han sido objeto de un artículo de Michel Mansuy en el número especial de abril-junio de 1984 de la *Revue de Littérature Comparée* dedicada a Bachelard:

> Si en Bachelard hay un comparatismo, no es intención del autor, sino perceptible únicamente por el lector; no es del orden del discurso, sino en cierta manera estético. Nace del encuentro de citas que no tienen ni el mismo color ni la misma tonalidad. El lector suficientemente informado para resituarlas en su contexto geográfico, étnico, histórico, cultural, literario (que por lo general Bachelard no considera), y también para volverlas a colocar en las obras de las que tomaron (que Bachelard no explicita), este lector percibe entre estos fragmentos a menudo muy poéticos y muy pintorescos un juego de acordes y de disonancias [p. 152].

Por otra parte, trabajos recientes como los de Michel Serres han demostrado la fecundidad del análisis que consiste en poner en relación un *corpus* literario con la historia de las ciencias, y más generalmente con la historia del pensamiento. Después de haber afirmado en su prefacio: "Esto es un ensayo de psicología de la imaginación", Hélène Tuzet analiza las apasionantes "novelas biográficas" del universo elaboradas por los escritores, sobre todo por los poetas, desde la más lejana antigüedad hasta nuestros días. Con una ternura confesada por el vitalismo en oposición a un cierto mecanicismo cartesiano y por las visiones relativamente optimistas del cosmos, la autora destaca la oposición constante que vuelve a encontrarse en todos los tiempos entre "parmenideanos", sensibles al *pathos* "clásico" de la Unidad, y "heracliteanos", sensibles al pathos "barroco" de la Diversidad, entre "prometeicos" y adeptos al Nirvana, entre los que experimentan náusea ante la idea de una Tierra-navío y un Océano infinito y aquellos que tienen el espíritu marinero, entre los que sufren de agorafobia y los que sufren de claustrofobia... Pero este libro presta también mucha atención a la especificidad de cada visión del mundo: a esta idea nueva, por ejemplo, en el sistema de Tolomeo, según la cual el reposo es más noble que el movimiento; al regreso vigoroso del vitalismo en los siglos XVI y XVIII; al prestigio del viaje cósmico y de la idea de un mundo en fuga en la época romántica; a la omnipresencia del tema de la muerte de los mundos a finales del siglo XIX... En una tesis dedicada a

Dante, Ronsard, Shakespeare y Du Bartas, James Dauphiné parte de la idea que subsiste, desde Dante hasta mediados del siglo XVI, la creencia en una organización armónica del Macrocosmos que se reflejaría en este microcosmos que sería el Ser humano; estima que la ambición secreta de los escritores en cuestión consistió en hacer de su obra un segundo microcosmos que reflejaría a su vez las leyes universales y musicales del cosmos, y que éstos han recurrido para ello al código de los "nombres sagrados". En una perspectiva de inspiración a la vez psicoanalítica y temática, Max Milner propone una reflexión totalmente original al poner en relación las ciencias de la óptica con algunas obras literarias y estudiar los temas nuevos que el progreso de la ciencia proporciona periódicamente a la literatura fantástica. "El siglo XIX es el siglo de la Mujer. Es cierto. Pero en la abundante producción sobre las mujeres, ¿no se ha olvidado demasiado aquella que tal vez es el origen de todas las demás, la mujer imaginaria?", escribe Stéphane Michaud al inicio de un ensayo que lleva el lindo título de *Muse et madone* (la musa de la Antigüedad pagana y la madona de la cultura cristiana, cuyas diferentes representaciones evoca Stéphane Michaud en Francia y en Alemania, en el pensamiento, en el arte y en la literatura del siglo XIX).

Pierre Citti a su vez se separa de una cierta tradición bachelardiana cuando afirma que su proyecto busca destacar la acción de los factores imaginarios en la historia y privilegia por ello el orden de lo simbólico y no el orden de lo imaginario. En el punto de partida de su tesis, encontramos la confirmación de una convergencia esencial entre la reacción contra el intelectualismo en filosofía, el antindividualismo y el uso de la noción de raza en las ciencias morales, la noción de medio en biología, la de energía en física... Pierre Citti analiza, más que nada en el ámbito de la novela, el tránsito particularmente rápido en Francia, durante el periodo que ha elegido (1890-1914), de una "garantía" literaria a otra. Se observará por lo demás que algunos periodos, en los que el imaginario parece particularmente rico, como el periodo "barroco" o el periodo "fin de siglo", suscitan más que otros este género de acercamiento (lo mismo, por otra parte, que algunas obras, como la de Saint-John Perse, que estudian por ejemplo Henriette Levillain y Désiré Chevrier). Citemos además, en referencia al periodo fin de siglo, la apasionante tesis de Claude Quiguer sobre las mujeres y sobre las máquinas 1900, el libro de Jean Pierrot dedicado al imaginario decadente, en referencia al periodo barroco la obra de Gisèle Mathieu-Castellani *Mythes de l'éros baroque*, y un coloquio que tuvo lugar en Tours en 1977 y que trataba del topos barroco del "mundo invertido". El campo de investigación de las búsquedas del imaginario es

casi ilimitado, como lo atestigua el memorable congreso de Dijon en octubre de 1981 que tuvo como tema el imaginario del vino, en direcciones muy diferentes (vino y sociabilidad, simbolismo religioso, el vino y las artes...) o el libro de Theodore Ziolkowski (*Varieties of literary thematics*) que, a propósito de objetos de estudio con frecuencia insólitos (psicosociología del diente, la "caninización" en la literatura), confronta sistemáticamente, conforme al deseo de E. Frenzel los materiales proporcionados por el mito, el folclore, la religión, con la temática de obras pertenecientes a diversas épocas de la historia literaria.

DE ALGUNOS UNIVERSALES TEMÁTICOS

De entre los universales temáticos indiscutibles, nos quedaremos aquí con los siguientes: la guerra, la ciudad y el mar, que ha sido objeto de estudios comparatistas recientes. La comparación de tres trabajos publicados, dedicados en parte o en su totalidad a la representación de la guerra de 1914 en la literatura, nos permite medir la importancia de un problema elemental de metodología comparatista, que se plantea lo mismo para un ensayo escolar que para una tesis de doctorado. ¿Hay que adoptar una perspectiva constantemente sintética o alternar análisis y síntesis? En otras palabras, ¿hay que escoger un metro breve y una vuelta frecuente de la rima?, ¿o un metro más largo, estudiando cada texto y cada autor por separado? Charles Dédéyan (*Une guerre dans le mal des hommes*) toma en consideración el conjunto de la literatura que pone en escena la guerra de 1914 y, después de una breve introducción con tendencia diferencial, adopta después un plan enteramente sintético, basado en una relación detallada de todos los temas y microtemas de la novela de guerra. Léon Riegel (*Guerre et littérature*) se atiene a tres campos literarios (literaturas francesa, anglosajona y alemana), alternando el punto de vista analítico y el punto de vista sintético (hace hincapié en una evolución exactamente simétrica de la literatura francesa y de la literatura alemana, del pacifismo anterior a la guerra al militarismo de después de la guerra en la alemana, del militarismo al pacifismo en la francesa). Julien Hervier, por último (*Deux individus contre l'histoire. Drieu La Rochelle, Ernst Jünger* [*Conversaciones con Ernest Jünger*]) reflexiona sobre algunos de los problemas fundamentales que plantea el tema de la guerra (carácter natural o cultural del fenómeno, Mal absoluto o mal fecundo, continuidad o discontinuidad desde la caballería hasta la guerra moderna, problemas del nacionalismo y del pacifismo...) en los primeros capítulos de su libro, dedicados alternativamente a uno o a otro de los dos escritores, cuyas obras tienen

según él valor ejemplar para quien quiera plantear la problemática "guerra y literatura" en el siglo XX. Julien Hervier retoma esta reflexión sobre la guerra en una forma más general y más sintética en su brillante prefacio a *La comédie de Charleroi* de Drieu La Rochelle. La tesis de Monique Brosse (*Le récit maritime français dans ses relations avec les littératures anglaise et anglo-américaine (1829-1870)*) combina una perspectiva histórica (es alrededor de 1815 cuando la autora sitúa el fin de la prehistoria del género y el comienzo de su edad de oro), sociológica ("la vida cotidiana de las tripulaciones", "la opinión ante los dramas del mar"...), psicocrítica (las relaciones del hombre con el mar y con el barco siempre han sido muy antropomorfizadas y hasta sexualizadas) y literaria, mediante el estudio de múltiples subgéneros (diario de a bordo, novela histórico-marítima, cuento del folclore, epopeya, poesía, marina...) que toman a su cargo el tema del mar y sus numerosos microtemas: fiestas, naufragios, piraterías... El trabajo de Monique Brosse no sólo tiene que ver con autores célebres como Hugo, Byron, Coleridge, Poe, Melville, Loti....., sino también con un conjunto de marinos-escritores "salidos de lo común", como se dice en Proust. Michel Tibert (más conocido con otro nombre en los círculos comparatistas...) dedica a la ciudad una antología temática muy bien hecha organizada en torno a las tres articulaciones siguientes: la ciudad por contemplar, antes de la revolución industrial del siglo XVIII, la ciudad por conquistar, desde fines del siglo XVIII, la ciudad por descifrar, a partir de los años cincuenta. Un estudio reciente de Roger Chemain está dedicado a la ciudad africana.

En mayo de 1984, el Centre de Recherche en Littérature Comparée de la Universidad de París IV organizó un gran coloquio comparatista en torno a "París y el fenómeno de las capitales literarias". La revista trimestral *Corps Écrit*, que publican las Presses Universitaires de France desde febrero de 1982 (Pierre Brunel es el comparatista que colabora con mayor regularidad en esta revista, dirigida por Béatrice Didier), permite reunir textos de creación literaria y textos de reflexión crítica en torno a temas de inspiración las más de las veces temática. Citemos por ejemplo los números 4, La recompensa; 6, El animal fabuloso; 7, El sueño; 8, El nombre; 9, La morada; 11, La memoria; 12, El silencio; 13, La ebriedad; 14, La noche; 16, El agua; 19, La falta. La Mitocrítica, la aproximación temática y las apreciaciones psicoanalíticas se combinan de manera interesante en muchos de los artículos de esta revista. Recordemos también la existencia, en las Éditions Bordas, de una colección temática de orientación comparatista que consiste en fascículos con una óptica de vulgarización de buen nivel, que tratan temas como la aventura, el sueño, el tedio... Por lo demás, mediante los programas temáticos

es como la literatura comparada ha logrado penetrar en los últimos años en la enseñanza secundaria.

El término nietzscheano de "tipología" es sin duda más adecuado que las categorías mecanicistas de "tipos" (psicológicos, sociales, profesionales...) para investigaciones más orientadas hacia las representaciones imaginarias y los juicios de valor que atraviesan tal o cual obra hacia datos prefabricados que datos de orden puramente psicológico o sociológico. En su tesis, centrada en las relaciones literarias francoaustriacas (*La représentation de l'aristocratie dans les romans français et autrichiens, 1914-1940*), Jacques Dugast subraya la importancia de la representación de los aristócratas y su prestigio todavía considerable en el vasto *corpus* que analiza. Elabora una verdadera tipología de personajes aristócratas en la novela, que comprende, entre otros, un bestiario emblemático: caballo, cisne, águila... El paralelo Proust/Musil le permite oponer la sobrevivencia del mito aristócrata en *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*] a una cierta desacralización de la aristrocracia en *Der Mann ohne Eigenschaften* [*El hombre sin atributos*]. El autor insiste en la importancia de la ruptura que marca la guerra de 1914 (fusión de la alta burguesía y de la aristocracia en Francia, reacción antinobiliaria en Austria...) y muestra que el tema de la decadencia puede ser tratado ya sea de un modo patético, ya sea de un modo sarcástico. Esta tesis contiene también informaciones valiosas sobre la vanguardia vienesa de los años 1920-1930, que el nazismo dispersará. A partir del ejemplo privilegiado del "gran juego ruso", Georges Nivat propone una doble lectura, psicoanalítica y cultural, de la "fortuna" del tema del jugador en la literatura europea moderna. Tomemos nota por último de la tesis de Elisabeth Ravoux centrada en el estudio, de tendencia psicocrítica, del tema del adolescente en unas cuantas novelas de principios de siglo, consideradas en el momento de su publicación como "espejos de la generación": *Le diable au corps* [*El diablo en el cuerpo*] de Radiguet, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* [*Las tribulaciones del joven Törless*] de Musil, *Le grand Meaulnes* [*El gran Meaulnes*] de Alain-Fournier... y los *Cahiers de Littérature Générale et Comparée* números 3-4 (1978), dedicados a la literatura de niños y adolescentes y a la tipología de los personajes de niños en esta literatura.

VARIACIONES TEMÁTICAS

Los problemas relativos a la construcción de conjunto son sin duda particularmente agudos cuando se opta por demostrar la existencia de analogías

fundamentales entre algunos autores o entre algunas obras, ya no en el marco prefabricado de algún universal temático o tipológico, sino desde el ángulo de un concepto clave que habrá que rastrear en sus diferentes encarnaciones y cuya pertinencia para el estudio del *corpus* elegido es precisamente lo que se tendrá que demostrar. Según Julien Hervier, en su tesis *Conversaciones con Ernest Jünger*, la "resistencia" individualista y aristocrática a la historia puede adoptar en Drieu y en Jünger formas tan diferentes como el esteticismo de la guerra, el dandismo, la reserva individual, el tema de la traición, la tentación del suicidio, el deseo de volver a un más acá de la historia, la desconfianza para con la técnica, la construcción utópica... Aun cuando de manera general, en el seno de estas nuevas evaluaciones comparativas las analogías predominan sobre las oposiciones (método muy diferente al que adoptan en otro tiempo los autores de "paralelos"), un libro como el de Julien Hervier saca a la luz una serie de oposiciones irreductibles entre Drieu y Jünger, dentro de una problemática que tiende a comparar a los dos escritores: así para Drieu, hay que comprometerse, aun cuando el compromiso sea el mal; para Jünger, la política es el mal, y por tanto no hay que comprometerse; así mientras Drieu se asemeja a un místico privado de la gracia, Jünger parece bastante próximo a algunas formas de espiritualidad oriental, y el optimismo relativo de Jünger se distingue claramente del pesimismo heroico y resignado de Drieu... Yo mismo he reunido una decena de novelas, entre las cuales destacan *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica* [*Der Zauberberg*], *El hombre sin atributos*, *La conciencia de Zeno* [*La coscienza di Zeno*] (Philippe Chardin: *Le roman de la conscience malheurese*) que ponen en escena la preguerra de 1914 con una figura de intelectual en primer plano, con base en una noción hegeliana que me permitía plantear las principales problemáticas comunes a las diferentes novelas que estaba estudiando: la problemática histórica de la relación con una época caduca cercana-lejana; la problemática sociológica de la posición ambigua del intelectual "ni amo ni esclavo"; la problemática política del rechazo de la "ciudadanía"; la problemática religiosa del misticismo sin Dios; la problemática psicológica del subjetivismo insatisfecho y del desdoblamiento trágico; la problemática literaria de la ironía analítica; y, por último, el problema dialéctico de la conjuración de los espectros (logomaquia, locura, suicidio) que sobrevuelan la "conciencia desdichada". "Desarraigo", "cosmopolitismo", "desterritorialización", parecen ser temas predilectos para un género también algo errante como es el ensayo. La figura ejemplar de Kafka es el punto de convergencia de varias obras recientes: de los "libros de lectura" de Marthe Robert, de orientación claramente comparatista; del

libro de Guy Scarpetta (*Éloge du cosmopolitisme*), que hace "un vibrante elogio del cosmopolitismo" a través de las formas muy diversas que éste reviste en la diáspora judía, en el evangelismo cristiano, en la escritura cuando constituye, como en Joyce, en Kafka o en los disidentes soviéticos, "experiencia de los límites"; del libro de André Karatson que prefiere, a los celadores de la "deriva", los desarraigados solitarios de la literatura como Beckett, Joyce, Musil, Nabokov, además de Kafka..., y del de Jean Bessière quien, en la misma obra (*Déracinement et littérature*), evoca el caso de los escritores norteamericanos de la "generación perdida".

EN FAVOR DE UNA NUEVA TEMÁTICA COMPARATISTA

Las lagunas de la investigación comparatista en materia temática siguen siendo, no obstante, importantes. En primer lugar, no cabe duda que el libro de síntesis, de 150 a 300 páginas, que consta de una reflexión general sobre un tema seguida de una serie de capítulos monográficos, es de "difícil colocación" entre los editores franceses, al contrario de lo que sucede en Estados Unidos y en los países germánicos, donde se publican en colecciones universitarias numerosas "tesis" construidas sobre este modelo. Tratándose de un tema tan fundamental como el de la ciudad, la obra de referencia es un libro alemán sin equivalente en francés. El libro de la crítica norteamericana Shoshana Felman (*La locura y la cosa literaria*) representaba casi el único enfoque comparatista del tema de la locura el año en que el problema se incluyó en el programa "agregación"* (pero la tesis de Gwenhaël Ponnau vino a llenar esta laguna). El procedimiento, muy común en Inglaterra, que consiste en seguir el recorrido de una metáfora central (el "cuerpo político", la "gran cadena de los seres") de un siglo a otro y de una literatura a otra, ha tenido hasta hoy pocos adeptos en Francia. Otro problema, en un marco puramente nacional esta vez: los representantes más destacados de la crítica temática francesa son muy poco propensos a las literaturas extranjeras; sus mejores trabajos se refieren a autores franceses (Montaigne o Rousseau para Starobinski, Mallarmé o Proust para J.-P. Richard...). Con todo, los comparatistas pueden consolarse amparándose en el mismo Marcel Proust quien, en las páginas que dedica a Dostoievski en *La prisonnière* [*La prisionera*], ofrece un extraor-

* Se trata de un concurso nacional (con base en un programa previo y parcialmente renovado cada dos años) que otorga el diploma de "agrégé de l'Université", sin el cual no se puede aspirar a una cátedra universitaria, aunque ganar el concurso no implica necesariamente la obtención de una cátedra. Se trata de un diploma honorífico de muy alto nivel. [T.]

dinario esbozo de crítica temática y comparatista de autor... Es preciso admitir también que ninguna obra de literatura comparada ha encontrado un público similar al de estas grandes síntesis filosófico-históricas que dominan desde hace una o dos décadas el paisaje intelectual en Francia: trabajos de Michel Foucault sobre la locura, de Jean Delumeau sobre el miedo en Occidente, de Philippe Ariès sobre la muerte... Sin embargo, con toda seguridad una perspectiva a la vez literaria y comparatista podría contribuir útilmente a la elaboración de estos "nuevos objetos" de investigación, cuyo estudio es inseparable de un acercamiento realmente pluridisciplinario.

Con todo, a la luz de esta breve investigación, varias de las críticas que se suelen formular en contra de los estudios de temas parecen cada vez menos fundadas. La perspectiva temática en literatura comparada está sin duda mucho menos vinculada que en otro tiempo con un afán de exhaustividad enciclopédica. En la elección de temas de tesis, por ejemplo, raras veces el tema preside solo a la delimitación del *corpus*; lo más frecuente es que otras determinaciones restrinjan el campo de las investigaciones y permitan abordar con mayor facilidad los problemas de "forma" (periodo, género, marco geográfico, terreno lingüístico...). Un título como el de la tesis que presentó Paule Bétérous es revelador en este aspecto: *Les collections de miracles mariaux en gallo- et ibéro-roman au XIIIe siècle. Étude comparée. Thèmes et structures*. Lo mismo sucede, aunque en grado menor (puesto que los temas puramente temáticos como "la ciudad" o "el adolescente" conservan adeptos), en el plano pedagógico. Si nos remitimos a las cuestiones de literatura comparada inscritas en el programa de "agregación" en Letras Modernas, nos damos cuenta de que los asuntos puramente temáticos ("hombres y trabajos del campo en la literatura", "la infancia", "mirada crítica sobre las ideas y las costumbres", "la epidemia"...) son menos numerosos, sobre todo en estos últimos años, que los temas cuya denominación combina una orientación temática con otras determinaciones ("inquietud moral y malestar social / a fines del siglo XIX", "la tragedia / del honor y de la venganza", "la locura / en el teatro", "el teatro / de la crueldad", "amos y sirvientes / en la comedia", "la representación novelesca / de los celos", "la novela del adulterio / en la segunda mitad del siglo XIX"). Pierre Brunel publicó un libro vinculado con una de estas cuestiones temáticas en el concurso de agregación: *L'État et le souverain*. Asimismo, en Francia la perspectiva temática ha dejado de estar casi indisolublemente asociada a la forma larga de la "suma", como lo atestiguan algunos de los artículos, prefacios, antologías ya citados, a los que se puede agregar el género de la síntesis temática presentada en forma de comunicación, brillantemente ilustrada por las ponencias de Michel

Cadot relacionadas con el tema del simple de espíritu o sobre el tema de la violencia.

Varios artículos del número de *Poétique* que lleva por título: "Acerca del tema en literatura" evocan el destino paradójico de la crítica llamada temática en Francia, "vanguardia" a principio de los años cincuenta y en los años sesenta, convertida en la retaguardia de los años setenta: "En la historia de la crítica moderna, ha habido un momento en los años sesenta en que la nueva crítica estaba dominada por preocupaciones de orden temático. Pienso en Bachelard, en la crítica fenomenológica de la escuela de Ginebra en torno a Poulet, en la psicocrítica de Mauron y hasta en la sociocrítica de Goldmann. Esta crítica ha sido superada rápidamente, como sabemos, por la semiótica y el formalismo, de manera que, a mediados de los años sesenta, ya se podía hablar de 'nueva nueva crítica'" (p. 505), escribe, por ejemplo, Peter Cryle; "Hasta el punto que el análisis 'temático' —resume asimismo Philippe Hamon en una breve síntesis muy convincente—, que en un tiempo se utilizó (por lo menos en Francia, después de los trabajos de Bachelard, y con la delicadeza que conocemos por un J.-P. Richard por ejemplo) en los años sesenta como una verdadera máquina de guerra modernista contra el todopoderoso e imperante enfoque histórico de las obras, parece que ha ido asumiendo progresivamente el sentido de 'análisis subjetivo' o de 'análisis impresionista' o de 'análisis de superficie' y acaba por designar un tipo de discurso sobre la literatura no formalizado, no reproducible (sólo J.-P. Richard puede hacer de J.-P. Richard), no económico (que reclama con frecuencia la convocatoria de una vasta cultura adyacente), no explícito en cuanto a la naturaleza de sus postulados, y algo ecléctico en la manipulación de herramientas analíticas poco homogéneas entre sí y demasiado homogéneas con su objeto" (pp. 495-496). Pero en este campo, hay nuevas "peripecias" que, llegado el caso, consistirían más bien en una inversión contraria de la desdicha en dicha, y están a punto de producirse durante esta década de los ochenta, como lo atestigua en particular el volumen *Territoires de l'imaginaire* de reciente publicación en Éditions du Seuil y dedicado a J.-P. Richard. Michel Collot, que dirigió en 1986-1987 en la Escuela Nacional Superior un seminario dedicado a la temática, menciona también en este volumen, al final del análisis que dedica a la dialéctica de las relaciones entre temática y psicoanálisis en la obra de J.-P. Richard, las perspectivas de una nueva temática:

En resumen, la aportación del psicoanálisis ha permitido a la crítica richardiana superar los límites de una lógica de la *identidad* para abrirse al trabajo de la *diferencia*. La temática descansaba en un modelo demasiado unívoco, demasiado lineal y demasiado unitario de la escritura, concebida como la expresión directa, tanto en el

plano de lo imaginario como en el de la elaboración formal, de la *verdad* de una presencia en el mundo. El encuentro con el psicoanálisis la ha llevado a una concepción más compleja y más acorde con la diversidad de posturas de la escritura; se trata en lo sucesivo para la temática de mostrar cómo, en los textos literarios, la relación concreta de un sujeto con su mundo, cuya importancia le toca a él poner de manifiesto, llega a *expresarse* pero también a *transformarse* bajo la presión de un deseo inconsciente y bajo el impulso de un dinamismo de escritura que tiene sus propias leyes [p. 231].

Lejos de permanecer, como se ha pretendido muchas veces, en un nivel infraliterario, la crítica de inspiración temática representa ciertamente la forma de "literatura secundaria" menos alejada de cierto núcleo central de la literatura a secas..., como lo confirmarían indirectamente las preocupaciones estilísticas particulares desde siempre inherentes a este tipo de enfoque crítico. En un sentido, hoy en día un enfoque temático que privilegie deliberadamente el punto de vista de la "producción" (por no decir de la creación) por sobre el punto de vista de la "recepción" puede cumplir, en los estudios comparatistas, con el papel de un contrapeso imprescindible.

BIBLIOGRAFÍA

Actes du Colloque du CRLC (mayo de 1984), *Paris et le phénomène des capitales littéraires*, París, 1986.

Actes du Colloque de Dijon (octubre de 1981), *L'imaginaire du vin*, París, Jeanne Laffitte, 1983.

Actes du XIVe Congrès de littérature générale et comparée (Limoges, 1977), París, Didier, 1981.

Beller, M., *Thematologie in vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.

Beterous, P., *Les Collections de miracles mariaux en gallo- et ibéro-roman au XIIIe siècle, étude comparée. Thèmes et structures*, tesis de Estado, Montpellier III, 1980.

Brosse, M., *Le récit maritime français dans ses relations avec les littératures anglaise et anglo-américaine (1829-1870)*, tesis de Estado, París IV, 1978.

Brunel, P., *L'État et le souverain*, París, PUF, 1978.

Cadot, M., *De Perceval à Candide ou la simplicité d'esprit dans la littérature*, en *Actes du VIIe Congrès national de la SFLGC*. Didier, 1967; y "La violence est-elle un élément structurel dans le roman européen moderne?", en *Actes du IXe Congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, Innsbruck, 1979, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, vol. 4, p. 261.

Citti, P., *Contre la décadence*, París, PUF, 1987.
—, "La muse: histoire de l'imagination et théorie du récit", en *Bulletin de la SFLGC*, 1978, I, p. 11.
Chardin, P., *Le roman de la conscience malheureuse*, París, Droz, 1983.
Chemain, R., *La ville dans le roman africain*, París, L'Harmattan, 1981.
Chevrier, D., "De l'évidence du vert selon Saint-John Perse", en *Revue des Sciences Humaines*, núm. 161, 1976, I.
Dauphiné, J., *Les visions poétiques du Cosmos de Dante à l'aube du XVIIe siècle*, tesis de estado, Niza, 1980.
Dédéyan, C., *Une guerre dans le mal des hommes*, París, Buchet-Chastel, 1971.
Dugast, J., *La représentation de l'aristocratie dans les romans français et autrichiens 1914-1940*, tesis de estado, París III, 1980.
Faire de l'histoire, III: *Nouveaux objets*, París, Gallimard, 1974.
Felman, S., *La folie et la chose littéraire*, París, Seuil, 1978.
Frenzel, E., *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlín, Schmidt Verlag, 1966.
—, *Stoff- Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963, 4ª edición, 1978.
Hervier, J., *Deux individus contre l'histoire. Drieu La Rochelle, Ernst Jünger*, París, Klincksieck, 1978.
—, prefacio a Drieu La Rochelle, *La comédie de Charleroi*, París, Folio / Gallimard, 1982.
Jeune, S., *Littérature générale et littérature comparée, essai d'orientation*, París, Lettres Modernes, 1968.
Karatson, A., y Bessière, J., *Déracinement et littérature*, Université de Lille III, 1982.
Klotz, V., *Die erzählte Stadt*, Munich, Hanser, 1969.
Levillain, H., *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, París, Gallimard, 1977.
Lovejoy, A.O., *The great chain of being. A study of the history of an idea*, Cambridge, Mass., 1936 [*La gran cadena del ser*, Barcelona, Icaria, 1983].
Mathieu-Castellani, G., *Mythes de l'éros baroque*, París, PUF, 1981.
Michaud, S., *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, París, Seuil, 1985.
Milner, M., *La fantasmagorie*, París, PUF, 1982.
Nivat, G., "Le grand jeu russe", en *Vers la fin du mythe russe*, L'Âge d'Homme, 1982, p. 34.
Pichois, C., Rousseau, A., y Brunel, P., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, París, A. Colin, 1983.
Pierrot, J., *L'imaginaire décadent*, París, PUF, 1978.
Poétique, núm. 64, noviembre de 1985: *Du thème en littérature*.
Ponnau, G., *La folie dans la littérature fantastique*, París, CNRS, 1987.
Quiguer, C., *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*, París, Klincksieck, 1979.
Ravoux, E., *Figures de l'adolescent dans quelques récits du début du XXe siècle*, tesis, Universidad de París X, 1985.

Revue de Littérature Comparée, Bachelard, abril-junio de 1984.
Riegel, L., *Guerre et littérature*, París, Klincksieck, 1978.
Scarpetta, G., *Éloge du cosmopolitisme*, París, Grasset, 1981.
Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard, París, Seuil, 1986.
Tibert, M., *La ville*, París, Hachette, 1973.
Trousson, R., *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruselas, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1981.
—, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes, essai de méthodologie*, París, Lettres Modernes, 1965.
Tuzet, H., *Le cosmos et l'imagination*, París, José Corti, 1963 (reedición 1988).
Ziolkowski, T., *Varieties of literary thematics*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Los estudios de recepción

YVES CHEVREL

El término "recepción" no tiene una larga tradición en los estudios comparatistas, en especial en los franceses; pero, si bien no aparece hasta principios de los años setenta de nuestro siglo, goza desde entonces de un gran crédito, indicio de que tal vez venga a colmar un vacío conceptual que habían podido encubrir temporalmente nociones como las de *influencia* o *fortuna*, que sustituye, englobándolas en una perspectiva más vasta. Término de origen latino, nos regresa por medio del alemán (*Rezeption*) y se encuentra en numerosas lenguas europeas (holandés *receptie*, polaco *recepcja*, etcétera).

I. TERMINOLOGÍA (I): DE LA INFLUENCIA A LA RECEPCIÓN

En el último medio siglo, con el desarrollo de los estudios comparatistas, se ha producido un desplazamiento en la terminología que pone de manifiesto el mayor rigor que acompaña el surgimiento de una disciplina en vías de constitución. La primera obra francesa de síntesis, el manual de Paul Van Tieghem, *La littérature comparée* (París, A. Colin, [1]1931), vincula desde la introducción a la literatura comparada con el estudio de las influencias, al intitular un apartado "Las influencias: nacionales, antiguas, extranjeras, modernas. La literatura comparada" (p. 12). Después, se dedica todo un capítulo a los "Éxitos e influencias globales", y el autor propone un término genérico (que la investigación no ha conservado), *doxología*, para los estudios relacionados con el éxito o la fortuna de un escritor en el extranjero, y los distingue de los estudios de influencia, que no obstante confirman los primeros, según señala el autor.

Una parte importante de los trabajos comparatistas, tanto en Francia como

en otros países, se desarrolla sobre este tipo de bases (éxito/influencia), con una predilección notoria, no obstante, por los estudios de influencia. En 1951, Marius-François Guyard, al proponer un primer balance de las investigaciones comparatistas francesas (*La littérature comparée*, París, PUF), dedica asimismo un capítulo a "Influencia y éxito", y observa de entrada que se trata de un "género francés"; no obstante, concluye sonando la alerta explícitamente ("Peligro e interés de los estudios de influencias" —observemos que el término "éxito" ha desaparecido) contra los peligros de una "vana erudición" y los atractivos engañosos de las "ambiciones seudocientíficas" (pp. 77-78); el autor establece por último el cuadro de un "sector muy explorado del comparatismo[:] Los grandes escritores franceses en Europa" (pp. 124-125): este cuadro ha desaparecido de la sexta edición (1978), pero la alerta subsiste. La primera edición de *La littérature comparée* [*Literatura comparada*] de Claude Pichois y André-M. Rousseau (París, A. Colin, 1967) concede a este género de estudios un lugar más modesto e inserta una rúbrica, "Fortuna, éxito, influencia, fuentes", en un capítulo más amplio: "Intercambios literarios internacionales"; la situación sigue siendo la misma en *Qu'est-ce que la littérature comparée*? (París, A. Colin, 1983), donde se retoman, con la colaboración de Pierre Brunel, las estructuras de base de la obra de 1967. En todo caso, hasta entonces el término "recepción" sigue siendo prácticamente desconocido para la investigación comparatista francesa (pero "receptor" sí se encuentra, muchas veces a la par con "emisor"). El término clave sigue siendo *influencia*; en 1968 Simon Jeune escribe (*Littérature générale. Littérature comparée*, París, A. Minard, 1968, p. 43): "Los estudios de fuente, de éxito, de fortuna, de reputación, de mito, pueden resumirse en una palabra tomada en su acepción más amplia: influencia."

Fuera de Francia, la situación es algo diferente, en particular entre los universitarios germanófonos. En 1968, Ulrich Weisstein publica una *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* [Introducción a la literatura comparada] (Stuttgart, Kohlhammer), cuyo tercer capítulo se consagra a los problemas de influencia y de imitación (*Einfluss*, *Nachahmung*), al que le sigue otro que trata de la recepción y del efecto producido por una obra (*Rezeption*, *Wirkung*). Sobre todo, a finales de los años sesenta, aparece en Alemania lo que se llamará la "Escuela de Constanza", en torno al romanista Hans Robert Jauss y del anglicista Wolfgang Iser: ambos universitarios desarrollan toda una teoría en torno a la estética de la recepción. Los comparatistas de todas las nacionalidades que tienen conciencia de poseer algo de práctica en este terreno participan de inmediato en los debates con frecuencia polémicos que se inician; en agosto de 1979, una de las cuatro grandes secciones del Congreso organizado en Innsbruck por la Asociación Internacional

de Literatura Comparada está dedicada por entero a "Comunicación literaria y recepción": se presentan más de 120 ponencias. A partir de entonces, y sin que cesen las polémicas por ello, la recepción adquiere derecho de ciudadanía entre los grandes conceptos de la investigación comparatista. *Recepcja* remite a un número impresionante de referencias en el índice de temas de la obra (en polaco) de Halina Janaszek-Ivanicková, *O wspólczesnej komparatystyce literackiej* [Sobre la literatura comparada contemporánea], Varsovia, 1980; un capítulo de la obra colectiva bajo la dirección de Manfred Schmeling, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis* [Literatura comparada. Teoría y praxis] (Wiesbaden, Athenaion, 1981), pone juntas las investigaciones de influencia y de recepción (*Einfluss- und Rezeptionsforschung*); en el terreno francés, el volumen *La recherche en littérature générale et comparée en France*, editado en 1983 por la Société Française de Littérature Générale et Comparée, incluye un capítulo con un título significativo: "De la influencia a la recepción crítica".

Los debates terminológicos no son de ninguna manera lo esencial de la investigación literaria y muchas veces corren el riesgo de ser la manifestación de una de estas "ambiciones seudocientíficas" que denuncia Marius-François Guyard. Pero hay que apreciar los objetivos metodológicos a los que aquéllos remiten. Ahora bien, los comparatistas franceses han dado muestras de una imaginación variada en el empleo de los términos empleados para definir sus investigaciones cuando han tenido que seguir las huellas de una obra o de un escritor más allá de sus fronteras. Se pueden distinguir varias categorías:

a] una categoría "cero", constituida por la fórmula "X e Y", en la que las dos incógnitas pueden designar, a elección, obras, escritores, países, en tanto que el par es infinitamente rico en todos los tipos de relación posibles. A partir de esta categoría de base podemos constituir:

b] una categoría de tipo "neutro": "X en (el país) Y", "conocimiento de X por Y", "presencia de X en Y", "acogida de X por Y";

c] una categoría que ilustra la acción de "X": fortuna, éxito, reputación, irradiación, difusión, impacto y, por supuesto, influencia;

d] una categoría que evoca los aspectos o las modalidades de la reproducción de "X": rostro, imagen, reflejo, espejo ("reflejos de X en el espejo del país Y"), eco, resonancia, repercusión, estruendo, refracción, mutación (o mutaciones);

e] una categoría centrada en la actitud de "Y": reacción, opinión, lectura, crítica, orientación ("las orientaciones extranjeras de Y").

Estas categorías atestiguan la variedad de fórmulas (y son posibles diversas combinaciones) a la vez que ponen de manifiesto la fuerza de algunos campos semánticos privilegiados, como los de la acústica —ya representada por el

par emisor/receptor— o el de los fluidos. Otra clasificación permitiría sin duda desembocar en otras categorías, pero de todas maneras aparecería una distinción esencial: la que separa la perspectiva de investigación influencia de la perspectiva *recepción*.

Se trata de perspectivas de investigación diferentes y no necesariamente de objetos de investigación diferentes. La fórmula de base "X *e* Y" no es, ella tampoco, propiamente una categoría "cero", en la medida en que instaura una prioridad (que se tiene tendencia a leer como una superioridad) de X sobre Y. Una fórmula tipo [1] X → Y (leída "X influye sobre Y") puede revertirse en [2] Y ←X (leída "Y bajo la influencia de X"): cualquiera que sea el sentido de la lectura, la fuente (el emisor) sigue siendo el elemento importante con respecto al objetivo (el receptor). ¿Qué pasa si la fórmula invierte la dirección de la flecha para acabar en [3] Y → X (leída "Y recibe a X"), o incluso invirtiendo el orden de los factores, [4] X ⇢ Y, que se leería entonces "X recibe a Y"? Volvemos a encontrar la fórmula [1], pero en lo sucesivo X es el receptor e Y la fuente: la permutación de papeles de X y de Y es el reconocimiento de que el receptor es el que se toma como punto de partida, y ya no como punto de llegada: recibir es una actividad.

Este rodeo algebraico nos remite a lo que el término recepción ha sido para los países germánicos que nos lo han devuelto cargado de un valor activo que había perdido un poco, a pesar de su etimología (raíz **kap*—, "apoderarse de"). Los estudios de recepción optan por lo tanto por hacer hincapié en la actividad del que recibe, más que en la actividad potencial del objeto recibido. Las consecuencias son notorias en el empleo de métodos, y una nueva terminología, basada en parte en conceptos anclados en la tradición historiográfica francesa así como en la tradición hermenéutica alemana, empieza a configurarse. Pero si, como le gustaba recordar a Georges Dumézil, el método es el camino después de recorrido, vale la pena examinar con prioridad las realizaciones antes de revisar las cuestiones de metodología y de terminología.

II. ESTUDIOS DE CASO

Retomemos la fórmula "X e Y", pero haciendo en lo sucesivo de X el receptor y de Y el objeto recibido. El despliegue de la fórmula ha dado lugar a una impresionante serie de realizaciones que se pueden clasificar en función de las modulaciones de uno y otro elemento.

UN INDIVIDUO, UNA OBRA

Éste podría ser el ejemplo mínimo: estudiar cómo un individuo (preciso) recibe una obra (precisa). La fórmula tiende entonces a precisarse, y adquiere a menudo la forma "el escritor —o el crítico— X lector de la obra Y". La encontramos bajo distintas formas en los artículos publicados por las revistas comparatistas. Por ejemplo, en la colección de la *Revue de Littérature Comparée*: "Levesque de Pouilly et David Hume: 'bienveillance' et 'justice', 'sentiments agréables' et 'calm passions'" (56/2, 1982), "Echoes of George Sand in Kate Chopin" (57/1, 1983), "Symbolical reference and internal rhythm: Luis Cernuda's debt to Hölderlin" (58/1, 1984), "Rencontre de Bachelard avec d'Annunzio" (58/2, 1984), "La Fontaine lecteur de Marino" (58/4, 1984), "An Addison borrowing from Molière" (59/4, 1985), etc. Podría hacerse una demostración similar a partir de otras revistas comparatistas, o de actas de congresos o de coloquios.

Este tipo de investigación favorece en efecto estudios breves: el último artículo citado, que saca a la luz el plagio que hace Addison, en un ensayo del *Tatler* del 25 de abril de 1710, de una parte de la escena 9 de *Les précieuses ridicules* [*Las preciosas ridículas*] de Molière, sólo tiene dos páginas. No obstante, hay que tener cuidado que incluso estas apostillas puntuales ponen en juego casi obligatoriamente todo un conjunto de referencias que rebasan con mucho el simple contacto de un lector (o de un espectador) con una obra extranjera: el autor del artículo en cuestión, Thomas Lockwood, llega a recordar que Molière casi no había sido representado en los escenarios ingleses antes de 1720, que el estreno británico de *Las preciosas ridículas* data del 1 de febrero de 1722, que Addison, en su estancia en París en 1699 y 1700, pudo ver la obra en una representación de la Comédie Française —tal vez el 29 de septiembre de 1699... Este ejemplo elemental demuestra que las búsquedas eruditas siguen siendo una base segura y, más aún, que un contacto aislado remite enseguida a todo un conjunto cultural.

El estudio de un caso un poco más complejo, el de "Fontane lecteur de Zola", va en el mismo sentido. Se trata no obstante de un receptor único, el escritor alemán Fontane, y de una obra, el conjunto de textos que llevan la firma de Zola con los que Fontane pudo estar en contacto. Un estudio de recepción de este tipo se basa en la hipótesis siguiente: el caso preciso "Fontane lecteur de Zola" no adquiere sentido más que en relación con una serie de otros casos del mismo género, que son otros tantos elementos constitutivos del conjunto del sistema cultural alemán de la época. La enumeración lo más exhaustiva posible de las referencias hechas por Fontane a Zola, la clasificación de las mismas (declaraciones privadas/públicas, en ensayos críticos

/en obras de ficción, en menciones directas/indirectas, etc.) y su estudio implican toda una gama de preguntas, una de las cuales es capital: ¿qué es lo que orienta el conocimiento que Fontane tiene de la obra de Zola? Nos damos cuenta de que puede ser, en los inicios, en marzo de 1880, el entusiasmo que su hijo Georges manifiesta de modo algo excesivo por el gusto de su padre (que por entonces apenas conoce a Zola); luego, y poco después, la lectura de un artículo crítico muy violento, de un tal Ludwig Pfau, que suscita en Fontane un reflejo de solidaridad del escritor frente a un crítico de cortas luces. Pero cuando, tres años después, Fontane se decide a leer verdaderamente a Zola, escoge *La fortune des Rougon* [*La fortuna de los Rougon*] y después *La conquête de Plassans* [*La conquista de Plassans*]; esta elección es extraña (se puede entender que Fontane haya escogido en primer lugar el volumen inaugural del ciclo, pero ¿por qué el cuarto, que dista mucho de ser el mejor?): en realidad, es probable que Fontane siga las recomendaciones de Pfau en abril de 1880... Y si, al reunir el conjunto de los testimonios de Fontane, los confrontamos con las otras lecturas de sus compatriotas en la misma época, podemos llegar a la conclusión de que el autor de *Effi Briest*, cuya simpatía por Zola y el movimiento naturalista reconoce generalmente la crítica, tuvo ciertamente el mérito, a diferencia de muchos de sus colegas, de acercarse a la obra zoliana misma, pero su información sigue teniendo muchas lagunas y es, al menos en parte, de segunda mano. Este caso es ejemplar por cuanto revela que, para un alemán cultivado de las últimas décadas del siglo XIX, leer a Zola es toparse con una fuerza literaria que invierte los cánones estéticos dominantes, tanto más constrictivos cuanto que son implícitos: la manera de leer de Fontane permite reconocer algunas de estas reglas.

La fórmula mínima "un individuo, una obra" permite así recordar que en materia cultural no hay individuos completamente aislados: cualesquiera que sean su personalidad y su independencia de espíritu, es tributario de su medio. ¿Se puede estudiar más de cerca este medio, esta cultura?

UN ÁREA CULTURAL, UNA OBRA

Este programa, en el que al receptor lo constituye una entidad que hay que definir de antemano, es el que ha dado lugar, en especial en Francia, a un gran número de trabajos. La fórmula es: "El país X frente al escritor Y." Los trabajos llevados a cabo en el transcurso de las últimas décadas muestran por lo demás la evolución de la investigación, en la que destaca un paralelismo entre dos fenómenos: al mismo tiempo que nos desplazamos de la perspectiva "influencia" a la perspectiva "recepción", el calificativo "francés" en el par

área cultural / obra se transfiere de la obra (o conjunto de la obra de un escritor) al área cultural; en otras palabras, se pasa de la fórmula "el (gran) escritor francés X en el país Y" a la de "Francia ante el escritor extranjero Y". En 1951, Marius-François Guyard señalaba que "el extranjero visto por Francia" constituía un "terreno nuevo". Algunos ejemplos de la primera fórmula son: Jacques Lacant, *Marivaux en Allemagne. Reflets de son théâtre dans le miroir allemand* (París, Klincksieck, 1975, t. I, el único publicado); André-M. Rousseau,, *L'Angleterre et Voltaire 1718-1778* (Oxford, 1976); Jacques Mounier, *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813* (París, PUF, 1980). De la segunda fórmula: Jean Gillet, *Le paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand* (París, Klincksieck, 1975); René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste* (Lyon, PUL, 1979); Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956)* (París, Champion-Slatkine, 1986).

Sin embargo, no podríamos sacar una conclusión perentoria de estos pocos ejemplos recientes (y limitados a las tesis disponibles en librería), en tanto que hay trabajos comparatistas franceses que tienen que ver también con contactos entre áreas culturales y escritores no franceses, como la tesis de Alain Montandon, *La réception de Sterne en Allemagne* (Nancy, P. Lang, 1986): por suerte, no se puede establecer una periodización estricta del desarrollo de las investigaciones. La exploración del sector "Escritores franceses en el mundo" prosigue más lentamente, lo cual se explica a fin de cuentas también por la cantidad de trabajos ya realizados y por el problema del interés de estas investigaciones; Jacques Lacant menciona la posibilidad de un estudio sobre "Destouches en Alemagne", pero como especialista en Marivaux agrega de inmediato: "Creo no obstante que una 'fortuna literaria' no vale una búsqueda extensa y minuciosa más que si afecta a un gran escritor, un autor que permanece bastante vivo." Por esta razón su tesis (presentada en París-Sorbona en 1972) se refiere no sólo al periodo 1730-1830, sino también a los renacimientos que tuvieron lugar en 1880 y 1960.

Un estudio sobre la influencia de una obra en un área cultural dada conduce más bien a indagar sus modulaciones y a poner el acento en la variedad de los "reflejos". En cambio, partir de la actividad receptora de un área cultural obliga a interrogarse de antemano sobre la unidad de esta área cultural. Hay por lo menos dos preguntas que merecen ser planteadas. La primera es de orden espacial y social, o de geopolítica. En efecto, fronteras culturales y fronteras políticas no siempre se superponen. El área cultural germanófona es, no cabe duda, homogénea, pero en un estudio de recepción habría que distinguir cuidadosamente entre Alemania y Austria, sin olvidar la Suiza

alemana: así pues, en los últimos años del siglo XIX, la recepción diferencial de Zola en el imperio alemán y en la monarquía austriaca contribuye a poner de manifiesto dos sistemas literarios muy diferentes: la obra de Zola choca con sensibilidades literarias diferentes y no hay que olvidar que las organizaciones del mercado del libro ofrecen al escritor francés medios de penetración diferentes: los editores de Budapest pueden valerse de la falta de convenios entre Francia y Hungría para inundar el área cultural germánica de traducciones no autorizadas (además de que en 1886 el Imperio alemán se adhiere a la Convención de Berna, mientras que el Imperio austrohúngaro no lo hace). Asimismo, la recepción norteamericana y la recepción inglesa de una misma obra se han de diferenciar cada vez más a medida que nos acercamos a la época actual, y esta misma precaución vale también para los países francófonos, hispanófonos o lusófonos.

A esta delimitación de orden espacial se agrega muchas veces una delimitación de orden cronológico. El problema, que casi no se plantea cuando se trata de un receptor individual, no puede dejarse de lado cuando se trabaja con una pluralidad de individuos; en este terreno delicado de la periodización, sólo el estudio del material disponible permite formular primero hipótesis y luego proposiciones de fechas límites. Las soluciones son múltiples. Se puede hacer referencia a un acontecimiento que concierne al autor de la obra recibida (la muerte de un escritor puede marcar un giro en la recepción de su obra: Henri Roddier y Jacques Voisine han estudiado el caso de Jean-Jacques Rousseau en Inglaterra, el primero antes de 1778, el segundo después de esta fecha); a modificaciones en las relaciones entre el país receptor y el de la obra recibida (¿cuál es el papel de las guerras de 1870, 1914-1918, 1939-1945 en investigaciones como "L'Alemagne devant Victor Hugo", "La France devant Goethe"?); a un momento importante de la historia del receptor (la pérdida de Cuba por España, la toma de poder por Adolf Hitler), etc. Lo difícil es definir etapas y más que nada tal vez un *terminus ad quem*. Daniel Mortier optó por estudiar sólo los doce primeros años de la recepción de Brecht en Francia, de 1945 a 1956: se refiere a la muerte de Brecht, y demuestra que para esa fecha la difusión de la obra y de las ideas del dramaturgo es muy limitada y que descansa en adaptaciones; pero estos doce años (que se distinguen, entre otras cosas, por la venida a París del Berliner Ensemble en 1954 y 1955) son aquellos en los que la confrontación con Brecht permite observar de cerca las vías que han seguido los dramaturgos, directores teatrales y críticos franceses en un momento en el que las experimentaciones teatrales son numerosas. La elección de una fecha límite puede parecer arbitraria y sólo por la fecundidad de sus consecuencias se puede tasar, en fin de cuentas, el interés de una periodización.

VARIAS ÁREAS CULTURALES, UNA OBRA

El ejemplo de Zola en Alemania y en Austria ha demostrado que la recepción de un elemento extranjero permite establecer distinciones entre zonas de recepción, por muy cerca que estén unas de otras. Se puede considerar entonces la posibilidad de una sistematización de este género de estudios y plantear el problema de una *recepción comparada*. En la actualidad son pocos los trabajos que asumen deliberadamente esta orientación en Francia como en otros países. Disponemos, por ejemplo, de numerosos estudios sobre "Goethe en...", "Victor Hugo en...", tenemos también investigaciones sobre el éxito de una novela como *Die Leiden des jungen Werther* [*Las tribulaciones del joven Werther*] en muchos países, pero se trata casi siempre de trabajos que se limitan a un área cultural: los investigadores raras veces han intentado considerar juntos dos (o varios) sistemas de acogida para confrontar sus reacciones ante una misma obra.

Uno de los primeros intentos en esta dirección ha sido el de Claude De Grève-Gorokhoff, autor de una tesis, presentada en 1984 (Universidad de la Nueva Sorbona), *Gogol en Russie et en France. Essai de reception comparée*. Muchos de los problemas que el autor tuvo que encarar están vinculados con el caso preciso de las áreas culturales estudiadas, por ser una de ellas homogénea con la obra recibida —la que, por tanto, pareciera tener que acoger con toda "naturalidad"—, mientras que éste no es el caso de la otra; por otra parte, las relaciones culturales entre Rusia y Francia son continuas pero complejas y no están exentas de manifestaciones pasionales. Semejante estudio desborda forzosamente la persona del autor del que se trata, Gogol. Como señala Claude De Grève-Gorokhoff al presentar su trabajo: "Un estudio de esta índole podría, al parecer, dar cuenta no sólo de las divergencias sino también de las convergencias culturales entre dos países, desde un punto de vista internacional y hasta antropológico, dados los armónicos individuales en las evaluaciones y sobre todo en las interpretaciones" (*Œuvres et Critiques*, XI/2, 1986, p. 165). Una de las finalidades del estudio se halla claramente indicada, pero no por ello reduce la obra de Gogol a un simple pretexto: "El estudio comparado de las recepciones, en la medida en que toma en cuenta una gran variedad de receptores, confirma la aptitud de las obras literarias para la 'apertura', la cual constituye [...] la condición misma de su literalidad. Tratándose de un escritor como Gogol [...], el análisis comparado de las recepciones en el tiempo permite también ubicarlo en relación con los diversos grados de apertura que caracterizan a una obra" (*ibid.*). La perspectiva última es entonces la siguiente: "La confrontación entre dos recepciones o más invita pues en última instancia a tener en cuenta no sólo lo que es contingente y

permanente, nacional e internacional, sino también aquello que tiene que ver con los receptores y sus reescrituras y con lo relacionado con las propiedades estéticas de una obra" (*ibid.*, p. 166). La recepción comparada se presenta así como uno de los ideales hacia los que pueden tender los estudios de recepción, al conciliar la perspectiva del fenómeno "literatura" con la incorporación de las lecturas que se han hecho en realidad.

Entre los tres casos analizadas hasta ahora —el receptor puede ser un individuo, un área cultural y varias áreas culturales— caben varios grados. Se puede estudiar, por ejemplo, la manera en que dos personalidades, tomadas o no en áreas culturales diferentes, contemporáneas o no la una de la otra, reciben una misma obra. Por ejemplo:

Fontane y Nietzsche Fontane y Heinrich Mann Fontane y Tolstoi Fontane y Butor	lectores de Zola

Es evidente que cada uno de estos cuatro estudios implica una finalidad particular, y que ésta ha de influir en los métodos empleados.

Por otra parte, el texto recibido siempre ha sido considerado un conjunto homogéneo, dotado de cierta unidad, ya se trate de una obra particular o del conjunto de la obra de un escritor. En este último caso, la hipótesis, con frecuencia implícita, de que la obra del escritor forma un todo coherente ha llevado muchas veces a los investigadores a evaluar la recepción de la misma en el extranjero en función de esta totalidad en que cada una de las obras adquiere su sentido, y a subrayar algunas lagunas "objetivas": Alemania casi sólo conoce de Maupassant los textos cortos, e ignora prácticamente al novelista; Francia reduce a Goethe al autor de Fausto y accesoriamente de Werther (¡más que de *Die Leiden des jungen Werther* [*Las tribulaciones del joven Werther*]!)... Este género de estudio es valiosísimo, no sólo porque precisa los contornos de la imagen de un escritor fuera de sus fronteras, sino también, porque una vez tomadas en cuenta las circunstancias fortuitas (presencia de un traductor, interés de un editor, entusiasmo de la inteligencia, etc.), es posible interrogarse tanto sobre lo que un sistema de recepción *rechaza* como sobre lo que recibe. Pero al mismo tiempo, este tipo de estudio sigue siendo algo tributario de la antigua perspectiva centrada en el emisor. El desplazamiento que significa trasladarse de la perspectiva de la influencia a la de la recepción aparece más claramente si se considera el problema de una pluralidad de obras recibidas.

UN RECEPTOR, VARIAS OBRAS

Esta última serie de estudios de caso se contrapone netamente a los precedentes por la pluralidad de obras recibidas, ya se trate de obras concretas —"la recepción de *Casa de muñecas* y de *La señorita Julia* en Francia"— o de un conjunto de obras —"la recepción del teatro escandinavo en Francia". En cuanto al receptor, puede ser, como anteriormente, un individuo, un área cultural o un conjunto de áreas culturales.

Este género de estudios no es nuevo. Desde 1927 Fernand Baldensperger nos proporciona un estudio modelo con sus *Orientations étrangères chez Balzac*: el mismo título insiste en la actividad de elección y tal vez de reescritura ejercida por el escritor francés. El número 58/2 (1984) de la *Revue de Littérature Comparée* propone varios estudios sobre "Bachelard et ses lectures anglaises", "Gaston Bachelard devant la poésie anglaise", "Bachelard et les lettres françaises de Belgique": semejante reagrupamiento en un mismo número muestra que este extraordinario lector-creador que ha sido Bachelard puede ser el centro de una exploración en la cual los textos leídos por una fuerte personalidad no sólo revelan dicha personalidad sino que destacan las fuerzas potenciales de dichos textos.

Así pues, ante todo estos estudios conciernen a personalidades. El receptor es un gran escritor, un gran crítico; al investigador le está permitido abrir y cerrar el abanico de su búsqueda: de "Fontane lecteur de Zola" se pasa sin mayor dificultad, al menos en teoría, a "Fontane devant la littérature européenne". Este tipo de trabajos invitan no obstante a ir más lejos y a tomar un área cultural como unidad de recepción. Suponiendo que ésta esté definida de manera precisa y estudiada en función de su especificidad (al centralismo cultural francés se opone el policentrismo de los países de lengua alemana o de China), lo que importa ante todo es delimitar, a partir de hipótesis de investigación, los tipos de obras extranjeras cuya recepción se va a estudiar. Hay varios enfoques posibles:

a] Poner el acento en la homogeneidad de las obras recibidas tomando, por ejemplo, el conjunto de las obras pertenecientes a un movimiento literario; el caso más simple es el de obras procedentes de una misma área cultural: Lionel Richard se interrogó "Sur l'expressionnisme allemand et sa réception critique en France de 1910 à 1925" (*Arcadia*, 9/3, 1974), y Manfred Gsteiger publicó una investigación concreta sobre los simbolistas franceses en la literatura alemana del cambio de siglo: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)* [Simbolistas franceses en la literatura alemana del fines del siglo XIX (1869-1914)] (Berna-Munich, 1971). Pero se puede pensar en trabajos que se refieren a la recepción de una

corriente internacional, como puede serlo el simbolismo: encontraremos ejemplos en el volumen colectivo dirigido por Anna Balakian *The symbolist movement in the literature of European languages* [*El movimiento simbolista*] (Budapest, Akadémiai Kiado, 1984).

b] Colocar la homogeneidad de las obras en un plano más elevado, el de un área cultural, e interesarse en la recepción de una literatura y hasta de una cultura tomada en su conjunto. A juzgar por los trabajos llevados a cabo, percibimos claramente que este tipo de estudios suele integrar a la literatura en un conjunto más vasto, en el que interviene la representación del país extranjero: coincidimos en esto con los estudios de *imágenes* (véase el ensayo de Daniel-Henri Pageaux). Así la historia del papel desempeñado por la cultura alemana en Francia ha dado lugar a toda una serie de estudios realizados por Jean-Marie Carré, André Monchoux, Claude Digeon: todos estos trabajos, que abarcan un periodo más o menos largo (1814-1835 en el caso de André Monchoux; 1870-1914, en el de Claude Digeon), tienen por característica común no separar el estudio de la recepción de la literatura del examen de las representaciones mentales —¿hay que emplear el término "ideología"?— con las que se vincula a la literatura alemana. Son posibles investigaciones muy vastas, como la de Jean Biès, cuya obra *Littérature française et pensée hindoue* salió a la luz pública en 1974. La envergadura del proyecto es impresionante: el autor demuestra que Francia no conserva más que una parte de la impresionante riqueza de la tradición india, pero saca a la luz los terrenos en los que los lectores franceses han sido seducidos por lo que en un principio les pudo parecer exótico y después esencial para una concepción del hombre y de su lugar en el mundo.

Un trabajo de esta índole, muy tupido pero muy sugestivo, posee sin duda una gran parte de subjetividad por cuanto se puede escoger entre una documentación muy rica. Por ello investigaciones menos ambiciosas, pero que ofrecen bases seguras para avanzar en la interpretación, son igualmente necesarias. Por ejemplo, el Instituto Heinrich-Heine de Dusseldorf pone a disposición de sus investigadores un balance crítico de la literatura francesa en lengua alemana: *Französische Literatur in deutscher Sprache. Eine kritische Bilanz* [Literatura francesa en lengua alemana. Balance crítico] (Dusseldorf, Droste Verlag, 1986). El volumen está lleno de hechos y de preguntas. Para dar sólo un ejemplo, Lothar Mathes llevó a cabo una investigación a propósito del teatro francés en los escenarios alemanes (Alemania Federal, Austria, Suiza) durante la temporada 1983-1984. Mathes establece que el autor francés más representado (número de obras representadas, número de representaciones, número de espectadores) es Molière, quien precede (número de representaciones) a Sartre y a Beckett; le siguen (número de representaciones):

Camoletti, Magnier, Feydeau, la pareja Barillet-Grédy —quienes superan a Sartre y a Beckett si la clasificación es por número de espectadores—; después vienen (número de representaciones): Anouilh (quien supera ligeramente a Camoletti en número de espectadores, pero está muy lejos en este terreno de Magnier y Feydeau), Ionesco, Cocteau, Scribe, Camus, Genet... (la lista consta de 25 nombres). Esta simple enumeración de los dramaturgos más representados demuestra que el concepto "teatro francés" tiene un contenido muy particular en los países de habla alemana.

c] Abrir más aún el abanico de las obras recibidas y tomar en consideración obras procedentes de varias áreas culturales. Marie-Christine Skuncke publica en 1981 un volumen intitulado *Sweden and European drama 1772-1796. A study of translations and adaptations*. A pesar de las precisiones del título y del subtítulo, la obra reduce sensiblemente el campo de investigación: se trata de comedias y de dramas (excluyendo la tragedia) procedentes de Inglaterra y de Francia, y Suecia no va prácticamente más allá de Estocolmo. Con todo, este trabajo tan documentado tiene el mérito de señalar pistas de investigación que valdría la pena profundizar o completar, al posibilitar la construcción de monografías que vayan más a fondo de tal o cual problema, sin por ello perder el contacto con el segundo plano general de una época.

Teóricamente, se puede ampliar aún más la extensión geográfica. Así como se ha podido estudiar la recepción comparada de Gogol en Rusia y en Francia, se podría tomar como receptor el conjunto de varias áreas culturales y estudiar cómo acogen obras que pertenecen a literaturas diferentes. Por ejemplo: la recepción del expresionismo alemán en los países de la "Romania" o la de los novelistas japoneses de después de 1945 en varios países europeos. Pero ¿son factibles estos trabajos que exigen una documentación considerable? Haría falta investigaciones previas, alentadas por un equipo internacional...

El balance de los *estudios de caso* anteriores muestra no obstante que las perspectivas utópicas pueden situarse en la prolongación de logros e incitar a ir más lejos. Por lo demás, hemos logrado sentar por lo menos dos consideraciones: por una parte es preciso limitar con el mayor cuidado posible los términos de la investigación (espacios geográficos y culturales, espacios temporales), y hemos podido constatar que, a menudo, se postulaba la homogeneidad e incluso cierta unidad tanto del receptor como de las obras recibidas; y por otra parte la finalidad de un estudio de recepción no debe perderse de vista: no se trata de amontonar documentos, sino de establecer relaciones en función de lo que se quiere estudiar.

III. CUESTIONES DE MÉTODO

No se puede eludir aquí una pregunta previa: ¿hay una especificidad de los estudios comparatistas de recepción que los distinguiría de los estudios no comparatistas? Todos los casos mencionados ponían en contacto por lo menos dos culturas diferentes; pero estudiar "Fontane lecteur de Zola" ¿implica métodos diferentes de los que entraña "Fontane lecteur de Storm"? El problema ha sido planteado y resuelto por René Wellek y Austin Warren en su obra ya clásica *Theory of literature* (1949), traducida al español con el título *La teoría literaria* (Madrid, Gredos, 1953, con un prólogo de Dámaso Alonso). En el capítulo 5 ("Literatura general, literatura comparada y literatura nacional") se lee en efecto, después de una apreciación bastante favorable de la "floreciente escuela francesa de los *comparatistas*", estas líneas al parecer inapelables:

> De la acumulación de estudios de este género no parece que pueda surgir un sistema distinto. No hay diferencia metodológica entre un estudio dedicado a "Shakespeare" en Francia" y otro dedicado a "Shakespeare en la Inglaterra del siglo XVIII" [...]. Este tipo de estudios no nos permite ni analizar ni juzgar una obra de arte dada, ni siquiera considerar su génesis en su complejidad y su globalidad.

Es muy comprensible la intención del autor del capítulo, René Wellek, quien ha atacado a menudo el comparatismo francés, por considerar que se quedaba encerrado en el círculo estrecho y estéril de las "relaciones *de facto*": todo tendría que ubicarse en la perspectiva de la obra de arte, la única que tiene, si bien no una realidad, por lo menos el derecho a ser estudiada en tanto que realidad que rebasa o trasciende las diversas huellas que deja en la historia humana. Vemos perfilarse la perspectiva del estudio "inmanente" o formal de los textos, que sería el único legítimo.

Ahora bien, los métodos comparatistas parten de la hipótesis (que no es excluyente de otras perspectivas) de que una obra no se ha de considerar sólo como un absoluto, sino también en sus diferentes concreciones y en sus relaciones posibles; por otra parte, una perspectiva comparatista supone que el encuentro de dos culturas contribuye a resaltar elementos que tal vez no aparecerían si el estudio se llevara a cabo dentro de una sola cultura. Por ello conviene recordar por lo menos dos argumentos que invitan a cuestionar la afirmación de René Wellek y a subrayar la originalidad de los estudios comparatistas de recepción: 1] gran parte de la documentación estará formada por *transformaciones* de textos (que habrá que estudiar con una metodología adecuada): traducciones, adaptaciones...; 2] la recepción de un texto extran-

jero se lleva a cabo también en buena parte a través del discurso crítico acerca de él; ahora bien, este discurso, confrontado precisamente con el extranjero que se trata de introducir, de hacer accesible (¡incluso si se trata de combatirlo!), no puede valerse de los mismos medios que de los que se dispone para hablar de una obra homogénea con la tradición cultural del público al que esta obra se dirige: no se puede recurrir a un mismo tipo de connivencia según se trate de criticar una obra endógena o una exógena. Cuando Fontane reacciona a propósito de una obra de Schiller o de Storm, procede, en parte, a una investigación de su propia herencia; cuando se interesa por Zola, es ante todo para tratar de comprender cómo es posible otra literatura.

¿QUÉ ES UN TEXTO?

Cabe preguntarse entonces si no hace falta una teoría del texto o si no conviene reflexionar acerca de las formas bajo las cuales se aprehende un texto. La amplitud de los debates (y de sus alcances) sobre la naturaleza del texto literario descarta cualquier intento de brindar aquí aunque sólo fuera un esbozo de respuesta. Las advertencias de Hans Robert Jauss —quien se refiere expresamente a lo que él llama la "tradición viva de la estética francesa", citando a Gaétan Picon, André Malraux, Paul Valéry— pueden no obstante servir de hito y de alerta: "la obra literaria no es un objeto existente en sí ni presenta en todo tiempo a todo observador la misma apariencia" (*Pour une esthétique de la réception*, p. 47). Esta fórmula, por muy negativa que sea, tiene sin embargo el mérito de alejarnos de una concepción demasiado fijacionista del texto literario; durante mucho tiempo, el esfuerzo de los críticos y de los universitarios se ha orientado hacia el establecimiento *del* sentido de un texto, entendido éste como el que el autor le ha querido dar: una noción como la de "lectura plural" ha tardado algún tiempo en ser reconocida si no es que aceptada por todos. Es cierto que, durante mucho tiempo también, se le ha reconocido al autor un derecho absoluto de modificar su texto, y la regla editorial estricta era reproducir el último texto revisado por el autor (a reserva de indicar las "variantes" anteriores): hoy ningún universitario experimenta escrúpulo alguno en proporcionar ediciones de *L'illusion comique* [*La ilusión cómica* de Corneille], de *Las tribulaciones del joven Werther*, de *Oberman* [de Sénancour], tomando como base el texto de la primera edición de estas obras que sus autores respectivos han retocado profundamente en lo sucesivo. Esta práctica consagra el hecho de que el autor no es el único dueño de su texto una vez que éste se ha entregado al público. ¿Hay que evocar de nuevo la autoridad de Paul Valéry? "Nunca se insistirá lo suficiente: *no existe el verdadero sentido de un texto*. Tampoco la autoridad del autor. Sea lo que

sea lo que éste haya *querido decir*, ha escrito lo que ha escrito. Una vez publicado, un texto es como un aparato del que cada quien puede hacer uso a su modo y según sus medios" ("Au sujet du *Cimetière marin*", nota publicada en 1933, retomada en *Variété III*).

El recurso a esta cita manida desde luego no significa que un texto puede decir —o se puede hacer que diga— ¡lo que sea! No sólo hace falta establecerlo (Roger Laufer ha mostrado la extensión de los problemas en su *Introduction à la textologie*, París, Larousse, 1972), sino también preguntarse en qué condiciones se vuelve legible. El manual ya citado de René Wellek y Austin Warren, *La teoría literaria*, contiene un capítulo dedicado al "Modo de existencia de la obra literaria": aunque su autor (Wellek) manifiesta serias reticencias ante el papel demasiado grande que se ha concedido al lector, termina insistiendo a la vez en la ideología colectiva que permite que la obra exista como sistema de normas intersubjetivas y en la experiencia mental individual (tanto del lector como del autor) a través de la que estas normas son accesibles únicamente. De paso Wellek ha citado, utilizado (y criticado) a Roman Ingarden, discípulo de Husserl, quien intentó un acercamiento fenomenológico a la obra literaria: la obra fundamental del filósofo polaco, *Das literatische Kunstwerk* (¹1931), ahora accesible en versión francesa (*L'œuvre d'art littéraire*, L'Âge d'Homme, 1983), aporta una teoría de la estructura de la obra literaria en la que Hans Robert Jauss se basa, al menos en parte, para elaborar sus propias reflexiones, mismas que se encuentran también en Wolfgang Iser; la perspectiva central de Ingarden es que una obra literaria está inacabada y que no adquiere su plena manifestación sino mediante la interacción texto-lector.

Los enfoques teóricos de Ingarden, Wellek y otros abren la posibilidad de aplicaciones prácticas cuando se trata de manipulaciones de textos, operaciones a las que los comparatistas se enfrentan con frecuencia. Pero éstas no agotan el debate sobre el estatus del texto; hace falta retomar en particular el problema del autor y de la relación con su texto, problema que un enfoque jurídico puede iluminar. El texto literario ha sido considerado durante mucho tiempo un producto acabado, propiedad exclusiva de su autor, quien podía venderlo a quien le pareciera, por una duración limitada o no; la evolución de la legislación ha llevado en general a un reforzamiento de los derechos de autor (así la ley francesa del 11 de marzo de 1957 reconoce entre los derechos imprescriptibles del autor el de la divulgación, el del retiro, el del arrepentimiento); hay un terreno especialmente sensible, el de la traducción. No fue sino en 1886 cuando se firmó la Convención de Berna, primera convención internacional relativa a los derechos de autor, que sólo agrupó entonces a una decena de países; vale la pena ver las razones que impulsaron

a los firmantes del acuerdo a conferir una forma jurídica a una situación ante todo contemplada en términos literarios: uno de los negociadores franceses, Louis Lavollée argumenta sobre el derecho de traducción haciendo observar que "el derecho de traducción no puede y no debe ser considerado más que como un desmembramiento del derecho de reproducción o como una forma especial del derecho de reproducción propiamente dicho. Además, en las relaciones internacionales siempre es la traducción el modo normal de reproducción". La última frase define una situación que los comparatistas conocen bien.

Sin embargo, los juristas tuvieron asimismo que reflexionar en otra noción importante, la del dominio público: al cabo de un determinado tiempo después de la muerte del autor, una obra pasa al dominio público y puede ser reproducida y hasta adaptada por quien así lo quiera. Se justifican así, por ejemplo, las ediciones de *La ilusión cómica*, de *Las tribulaciones del joven Werther*, de *Oberman*, que hemos mencionado anteriormente. Una decisión jurídica en este terreno puede a veces modificar la vida literaria de un país: la entrada en el dominio público alemán, el 9 de noviembre de 1867, de los escritos de los autores muertos antes del 9 de noviembre de 1837 puso fin al casi monopolio de la editorial Cotta, que editaba prácticamente a todos los clásicos alemanes y permitió, por ejemplo, que Gustav Hempel publicara (en 1879) una monumental *Nationalbibliothek sämtlicher deutscher Classiker* [Biblioteca nacional de todos los clásicos alemanes], en 714 entregas, a precios mucho más bajos que los de la editorial Cotta a la sazón... Un texto no es más que un conjunto de signos que producen sentido, y es también un objeto que circula, susceptible de modificaciones, de manipulaciones que es preciso vigilar (o de las que en todo caso hay que estar consciente).

Ésta es la razón de que una perspectiva comparatista de los fenómenos de recepción ponga especial atención en las formas precisas en las que se aprehende un texto. No carece de importancia que las antologías de los relatos de Ivo Andric, *El elefante del visir*, y de Désiré Kosztolányi, *El ojo de mar*, los presenten en francés las Presses Orientalistes de France, en una colección expresamente caracterizada por ofrecer textos procedentes "De países extraños" (la expresión figura en la portada de las obras en cuestión): así, el escritor serbio lo mismo que el escritor húngaro están catalogados, antes incluso de que la lectura se haya iniciado, como escritores exóticos, ante todo destinados a sorprender. Convendría interrogarse sobre estas colecciones reservadas, más que abiertas, a los autores extranjeros, del tipo "gabinete cosmopolita", "de todo el mundo", sin olvidar las "bibliotecas" que se presentan respectivamente como alemanas, inglesas, etc., o las series de "teatro extranjero". Conviene también reparar en todas las marcas exteriores de presentación del

texto extranjero traducido, que no siempre son marcas de respeto: prefacio, advertencia, notas, resumen (con frecuencia en la cuarta de forros)..., todo aquello que Gérard Genette llama el "peritexto" y que, en el caso de una obra extranjera, desempeña un papel determinante de mediación. La instancia mediadora puede tender a prevalecer y llegar incluso a cuestionar el propio nombre del autor —Andrié se convirtió en Andritch para los lectores franceses, en tanto que sigue siendo Andrié para los lectores alemanes o ingleses—, o a integrar al autor a la tradición de la cultura de recepción: el editor francés de la traducción de los prefacios que Henry James había redactado para la edición de sus obras llamada "de Nueva York", tuvo a bien hacer que figurara en la portada el título siguiente: *La création littéraire. À la découverte du Proust américain* (Denoël-Gonthier, 1980), con lo cual daba a la antología una denominación que no es ni la de Henry James (que no había publicado juntos estos prefacios en vida), ni la del *editor* norteamericano que había sido el primero en reunir estos textos (con el título *The art of the novel. Collected prefaces* [*El arte de la novela y otros ensayos*]), y agregaba un subtítulo que no se puede negar que trata de orientar la lectura en una dirección muy precisa. Hace falta prestar atención por tanto a todo un discurso de acompañamiento que pretende estar al servicio del texto extranjero, facilitar la lectura del mismo, señalar sus dificultades, pero que, al hacerlo, lo vuelve tanto más *extranjero para sí mismo* cuanto más intenta volverlo familiar. De igual importancia son los silencios y las lagunas: título original, fecha de la primera publicación, nombre del traductor (muchas veces se utilizan antiguas traducciones, sin indicar su origen y más o menos retocadas). Por último, hay que mencionar las alteraciones particularmente significativas cuando se refieren a este punto estratégico (y neurálgico) que es el título. En el caso de algunas transposiciones que se podría calificar de logradas —*Brave new world / Le meilleur des mondes* [*Un mundo feliz*] (de Miranda a Cándido...), *New Grub Street / La nouvelle Bohème, A streetcar named Desire / Endstation Sehnsucht* [*Un tranvía llamado deseo*]—, cuántos deslices debidos a una voluntad de aclimatar y hasta de aculturar un título que se considera incomprensible o difícil. Sabemos que, en muchas lenguas (alemán, chino...), la obra de teatro de Henrik Ibsen *Et dukkehjem* (traducción literal: *Casa de muñecas*) se conoce con el nombre de la heroína, *Nora*; ante algunos títulos con valor muy simbólico en su cultura de origen se puede incluso pensar que es mejor conservarlos tal cual: *Germinal* se conoce hoy con este vocablo casi en todo el mundo, pero a finales del siglo XIX se conocieron modulaciones expletivas, como este título sueco *Vårbrodd* (germen de primavera) —¡y son obvias las intenciones del editor norteamericano que publicó un *Nana's Brother*!

TRADUCCIONES

Los textos cuya recepción examina el comparatista son muy a menudo traducidos. Su estudio plantea diversos problemas sobre los que volveremos más adelante. Por ahora, y además de los problemas ligados a la presentación material de los textos traducidos a la que nos referimos antes, se imponen por los menos dos cuestiones. La primera se refiere a la identificación precisa del texto fuente. Todo estudio de la recepción de *Las tribulaciones del joven Werther* en Francia ha de tener en cuenta que el único texto que se conoce hasta principios del siglo XIX es el de la primera versión (del original), publicado en 1774: en la versión de 1786, Goethe incorporó modificaciones importantes tanto al carácter de su protagonista (que se convierte en mucho menos contestatario) como al orden de la narración —modificaciones que siguen siendo desconocidas en Francia. Y si bien es cierto que los estudios de traducción suelen poner de manifiesto las desviaciones, voluntarias o no, introducidas por el traductor, hay que tener cuidado con las responsabilidades: el traductor de *Germinal* en la *Frankfurter Zeitung* y *Die Presse* de Viena, en 1885, no es responsable de la ausencia de la escena en la que el cadáver de Maigrat es mutilado, puesto que él trabaja a partir de las pruebas de imprenta del *Gil Blas* que escamotean la escena. En cambio, las modificaciones que sufren los discursos del padre Ranvier o los de Souvarine se deben a una autocensura preventiva por parte del traductor austriaco.

La segunda cuestión se refiere a la personalidad del autor traducido y, más generalmente, a la imagen de la literatura que representa, cuyos rasgos tienen que precisarse al publicar la traducción, ya que esta última puede contribuir o no a modificarla. Publicar una traducción es un acto literario y social que no es gratuito y sus motivaciones pueden ser múltiples; conseguirla para leerla es también un acto social con motivaciones complejas. De donde resulta que si bien es perfectamente lícito e incluso indispensable estudiar una traducción en sí misma, es decir, en tanto que reproducción de un original, no es menos importante volverla a colocar en su contexto, es decir, entre otras cosas, en el marco de la representación del extranjero que está vigente en aquel momento. Esto es una vez más poner el acento en el receptor, tanto por lo menos como en el objeto recibido.

EL DISCURSO CRÍTICO

El estudio de las traducciones es inseparable de lo que ha sido denominado anteriormente "discurso de acompañamiento", pero también del discurso crí-

tico sobre ellas y sobre el original. Ahora bien, el estudio del "discurso crítico" no está todavía muy alentado: disponemos de trabajos sobre la historia de la crítica —entre ellos la importante *History of modern criticism* [*Historia de la crítica moderna*] de René Wellek—, que las más de las veces son de hecho trabajos sobre los críticos (su ideología, sus métodos); disponemos también de estudios fundamentales sobre algunos intermediarios importantes, como Wysewa, Montégut, Brandes, De Sanctis..., pero al parecer no disponemos todavía de trabajos de conjunto que rebasen los casos individuales y se interesen en el discurso crítico propiamente dicho, en lo que lo caracteriza y lo estructura: la *Critique de la critique* (París, Seuil, 1984) intentada por Tzvetan Todorov es ante todo el relato de un recorrido personal, de una "novela de aprendizaje". La razón de esta laguna acaso tenga que buscarse, al menos en parte, en la proyección sobre el estudio de la crítica de aquello que durante largo tiempo ha caracterizado al estudio de la literatura misma: la primacía del gran autor o, simplemente, del autor.

Sin cuestionar, desde luego, la importancia de este último, podemos preguntarnos si, de la misma manera que uno u otro género literario se caracteriza por ciertas limitaciones, el discurso crítico no está sujeto también a ciertas determinaciones, sobre todo cuando se trata de hablar de una obra extranjera. Se puede formular la hipótesis siguiente, ya insinuada anteriormente: no se comenta de la misma manera una obra que pertenece a la misma cultura de uno y la que procede de otra cultura, de una cultura que se supone ajena a su propio público: lo que se dice para presentar o explicar un texto venido de otra parte es a menudo una referencia implícita a la propia cultura que se presenta como una norma que no tiene necesidad de explicitarse: en un discurso sobre una obra extranjera, las referencias no dichas figuran entre los elementos constituyentes más importantes, en un plano similar al de los "supuestos" de los gramáticos y de los lingüistas. Cuando se estudian, por ejemplo, los reproches y las reservas que críticos como Brunetière, Lemaitre o Wyzewa emiten a propósito de las novelas extranjeras que ellos estudian en las últimas décadas del siglo XIX, vemos perfilarse una especie de modelo en hueco de la novela ideal, es decir, de la novela que estos críticos tienen en mente sin querer confesarlo. Sus referencias explícitas son Balzac, George Sand a veces Flaubert, pero por las finalidades que atribuyen a la novela (informar, distraer, instruir, edificar) y por las cualidades que le exigen, de orden formal (composición) o vinculadas a dones propios del escritor (mezcla equilibrada de observación y de imaginación), la novela que los críticos franceses conciben en los años 1880 se compone de elementos que, sin llegar a Balzac, remiten a Diderot y a su "moral en acción", cuando no a *La princesse de Clèves*. El modelo clásico no ha muerto en estos críticos y es probable

que reflejen en buena medida la opinión de sus lectores, si es que éstos, carentes de especialización, no son todavía más conservadores: el fenómeno de la persistencia de opiniones y comportamientos, de prácticas culturales, tiene que ver con esta "larga duración" sobre la que historiadores como Fernand Braudel han llamado la atención.

LAS MENTALIDADES

La presencia aquí del nombre de un historiador no es casual. Los estudios de recepción, que en buena medida son estudios de opinión, no pueden prescindir de los métodos de los historiadores de las mentalidades. Ahora bien, en este terreno se ha producido una evolución notable gracias en particular a los trabajos de la Escuela de los Anales. Expresiones como *historia cuantitativa, historia serial* (una colección de ensayos de Pierre Chaunu, publicada en 1978, reunía en su título ambas expresiones) hablan de estudios significativos y de métodos experimentados. El mismo Pierre Chaunu evoca "un nuevo campo para la historia serial: el cuantitativo en tercer nivel"; este tercer nivel —el de lo afectivo, lo mental, lo imaginario— viene a agregarse a los dos primeros, el de lo económico y el de lo social. Trabajos como los de Philippe Ariès, Robert Chartier, François Furet, Robert Mandrou, Henri-Jean Martin, etc., han aportado ya resultados fundamentales. En la medida en que los estudios de recepción se vinculan con la historia social y con la de la psicología colectiva, parece normal que se inspiren en sus métodos. La evolución de éstos en las últimas décadas muestra la importancia que se concede a las series, y que uno de los puntos metodológicos más decisivos para el estudio del contenido mismo de los documentos consiste en la determinación de la serie en la que conviene insertarlos. Historiadores tan diferentes como Alphonse Dupront y Albert Soboul coinciden en la amplitud y el ordenamiento del campo de investigación; según el primero, "la historia de la psicología colectiva tiene necesidad de series, si bien no exhaustivas, por lo menos lo más amplias posibles" ("Problèmes et méthodes d'une histoire de la psychologie collective", *Annales ESC*, 16/1, 1961, p. 8), mientras el segundo enuncia esta regla metodológica: "El tratamiento estadístico no debe seguir a la monografía sino precederla. [...] Para que la descripción tenga validez hay que situar y para situar hay que contar" (*L'histoire sociale. Sources et méthodes*, París, 1967, pp. 20-21).

La sequedad de la fórmula de Albert Soboul podría estremecer a más de un "literato". No obstante, es la expresión rigurosa de una práctica muy usual. Pensemos en *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* [*La edu-*

cación sentimental. Historia de un joven]: se puede obviamente emprender un estudio de la novela de tipo *werkimmanent*; pero al ojear la abundante bibliografía se confirma que la mayoría de los críticos colocan la obra en series implícitas: si, durante mucho tiempo, la serie "acontecimientos de la vida de Flaubert trnspuestos" ha sido la dominante, la serie "conjunto de las obras de Flaubert" sigue siendo el sistema más practicado ("Sénécal avatar de Homais", actitud del narrador que anuncia Bouvard y Pécuchet, etc.); hasta estudios que se pretenden resuelta y exclusivamente semánticos llegan a colocar la voz narrativa en una "voz de clase" que, a su vez, integra a aquel que se supone que la emite —¡Flaubert!— en una serie que abarca también a los periodistas del *Fanal de Rouen*... Cualquier estudio de la recepción de *La educación sentimental* (el subtítulo se ha "olvidado" rápidamente) muestra claramente la importancia y los alcances de la serie de referencia escogida, incluso en el interior del área cultural francesa. Se sabe que la novela fue un fracaso cuando se publicó, en 1869, y se admite generalmente que la obra "se adelantaba a su tiempo". La edición de 1879, en Charpentier, recibió una acogida muy diferente: es cierto que el texto de la novela había sido modificado (495 correcciones, de ellas 420 eran eliminaciones y 11 agregados), pero sobre todo el público había cambiado. Los lectores franceses de 1869 situaban a *La educación sentimental* en la serie de novelas de Flaubert que conocían y esperaban una obra como *Madame Bovary* o de *Salambô* (como vemos en el artículo de Barbey d'Aurevilly, en el *Constitutionnel* del 19 de noviembre de 1869); la colocaban también en una serie sincrónica de novelas publicadas justo antes, como *L'homme qui rit*, *L'aventure de Ladislas Bolski*, *Madame Gervaisais*, *Mademoiselle Merquem*, tal vez también las novelas de Balzac que Lévy, el editor de Flaubert, estaba reeditando en 1869. En 1879, Flaubert sólo cuenta con algunas obras más en su haber (*La tentation de saint Antoine*, *Trois contes* [*La tentación de san Antonio*, *Tres cuentos*]), pero se ha convertido en referencia y más que nada, a los ojos de los lectores franceses, *La educación sentimental* aparece en un contexto muy diferente: en "la editorial de los naturalistas", Charpentier, en plena campaña de Zola a favor de la novela experimental y en el momento en que *Nana* empieza a publicarse como folletín, el año en el que se publica *Los frères Zemganno*, *Les rois en exil*, *Les sœurs Vatard*, primer volumen de la trilogía de Jules Vallès... El público ya no es el mismo y en diez años, gracias a novelistas como Zola, Daudet, Edmond de Goncourt, Huysmans, el sistema literario ha cambiado lo suficiente para que la novela de Flaubert sea percibida como un libro maestro, del que Zola admite que ha salido toda la escuela naturalista. En 1869, *La educación sentimental* no sacude al sistema literario francés, pero en los años que siguen la novela actúa sobre un pequeño número de escritores;

en 1879, la "misma" novela se ubica en una serie completamente diferente, y adquiere con ello tintes nuevos.

Estas pocas observaciones sobre la inserción de *La educación sentimental* en varias series, diacrónicas o sincrónicas, dentro de una misma área cultural homogénea con respeto a la obra recibida (y por tanto en una perspectiva no comparatista) demuestran que un estudio de recepción no puede disociarse de un estudio de las mentalidades, el cual brinda a su vez la posibilidad de descubrir aspectos de la obra en los que una investigación exclusivamente centrada en Flaubert tal vez no hubiera reparado. Podríamos adelantar la hipótesis, que habría que confirmar, de que en 1869 la novela fue reconocida sólo por los pares del escritor, por sus colegas, capaces de ver y acaso condenar la originalidad de un tema y de un estilo; pero, a diferencia de *Nana* o de *La joie de vivre* [*La alegría de vivir*] —en donde Zola concibe a Lazare Chanteau como un avatar de Frédéric Moreau— la novela de Flaubert de "por sí" no promete el acceso a un vasto público. Es probable que una investigación comparatista confirmara la siguiente observación: a pesar de traducciones más bien escasas, la novela es objeto de encomio por parte de maestros, entre ellos Kafka o Conrad.

LECTORES

Vemos entonces perfilarse la cuestión del lector: ¿de qué lector se trata en los estudios comparatistas de recepción? (hay que plantear también la pregunta más compleja y menos estudiada del espectador). Obviamente, no se trata del lector ficticio que aparece en numerosas novelas europeas del siglo XVIII ("*geneigter Leser*", "*gentle reader*", "*aimable lecteur*"...); el lector al que nos referimos es un lector real, histórico, que ha tenido un comportamiento observable, que ha dejado huellas. En su ensayo "L'histoire littéraire: un défi à la théorie littéraire", Hans Robert Jauss menciona la cuestión del lector desde su primera "tesis"; escribe en particular que "la historicidad de la literatura [...] descansa en la experiencia primera que los lectores tienen de las obras. Esta relación dialéctica [*dieses dialogische Verhältnis*] es asimismo para la historia literaria el dato primordial. Pues el historiador de la literatura siempre ha de convertirse en lector antes de poder comprender y situar una obra, es decir, fundamentar su propio juicio en la conciencia de su ubicación en la cadena histórica de los lectores sucesivos" (*op. cit.*, pp. 46-47). Jauss sienta así claramente que, desde un punto de vista histórico, un texto (literario o no) sólo tiene existencia en la medida en que es leído. Para la historia literaria *Le neveu de Rameau* y *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* [*La*

vocación teatral de Wilhelm Meister] no tienen existencia sino a partir del descubrimiento y de la edición de manuscritos, aunque haya sido primero en traducción, como en el caso de Diderot.

¿Qué lectores pueden alcanzar las investigaciones de recepción y cómo? Para ser pragmático en este terreno, hay que tener en cuenta los materiales disponibles y explotables. Dada la orientación de los estudios literarios, es evidente que son las personalidades creadoras las que nos proporcionan la mayor parte de los documentos: notas, memorias, correspondencias, declaraciones... Pero surgen nuevas exigencias: las ediciones de la correspondencia de los "grandes escritores" dan ahora una mayor cabida a los corresponsales, a veces poco conocidos, y que con frecuencia carecen de más títulos que el de ser simples lectores. Así pues, el Centre d'Études sur Zola del CNRS se ha enriquecido con un precioso lote de cartas recibidas por el escritor, provenientes de corresponsales de todo el mundo, editores, traductores, periodistas, escritores, "simples lectores": en diversos grados, estos testimonios nos informan sobre lo que a finales del siglo XIX representa la lectura de *Germinal* o de *París*. Nuevamente los métodos de búsqueda y de investigación empalman con los de los historiadores de las mentalidades: ¿cómo estudiar las prácticas culturales de la vida privada? Según los casos y la épocas, sería conveniente interesarse en las bibliotecas privadas, en los gabinetes de lectura, en las bibliotecas de préstamo de libros, en los archivos de las aduanas y de la censura, en las intervenciones políticas (que proscriben por ejemplo de las bibliotecas municipales tal o cual obra, tal o cual revista), en algunos modos particulares de distribución (bibliotecas de las estaciones de trenes)... Los campos de investigación son múltiples y los métodos están todavía por precisar y afinar.

HORIZONTE DE ESPERA

Cada lector tiene su propia idiosincrasia, pero está inserto en una continuidad. A este respecto, Hans Robert Jauss

Sin duda los criterios que permiten definir un horizonte de espera en cualquier momento de la historia cultural de un país son difíciles de establecer: una rejilla teórica correría el riesgo o bien de ser demasiado complicada, o bien, por el contrario, de tener orificios demasiado grandes y de no retener sino lo accesorio. Así por ejemplo, y para retomar algunos de los puntos mencionados por Jauss, la inscripción en un género desempeña todo su papel en un momento en que la codificación de la literatura en géneros y subgéneros forma parte de las reglas comúnmente admitidas: comedia, tragedia, tragico-

media, pastoral, drama serio, proverbio, etc. La recepción de Shakespeare en Francia es, en parte al menos, tributaria de esta rejilla (o cortina), que despierta la duda de cómo clasificar las obras del dramaturgo inglés, y contribuye seguramente a su rechazo, o al menos a una actitud de desconfianza durante mucho tiempo adoptada por lectores, adaptadores, críticos y espectadores. Se puede pensar en cambio que en el siglo XIX la noción de género llegó a ser menos pertinente: narraciones cortas, cuentos, novelas, *short stories*, etc., se confunden dentro de conjuntos como "relatos" y hasta "textos"; lo cual no impide que una parte importante de la producción literaria contemporánea, en Europa al menos, siga refiriéndose implícita o explícitamente a obras anteriores, y hasta a géneros caídos —¿provisionalmente?— en desuso: el *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* [*Don Juan o el amor a la geometría*] de Max Frisch no es legible (desde el punto de vista del autor al menos) más que si se inscribe en la línea de los grandes modelos, empezando por el *Burlador* atribuido a Tirso de Molina y el *Dom Juan* de Molière. En cuanto a la diferencia, planteada como una evidencia *a priori*, entre uso literario y uso práctico de la lengua, puede en algunos casos llegar a ser inoperante: cuando numerosos críticos alemanes, incluso entre los que le son más bien favorables, reprochan a Zola situarse fuera de la literatura por faltar a las tres nociones clave de una concepción (idealista) de la literatura —*Humor, Verklärung, Versöhnung* (humor [en el sentido de distancia tomada con respecto al objeto descrito o contado], transfiguración [de lo real] y reconciliación)— en el fondo consideran que Zola hace un uso no literario de los medios que la lengua pone a su disposición; las novelas de Zola se presentan no obstante, con evidencia, como ficciones. La frontera entre lenguaje poético y lenguaje práctico es un dato variable, y la sagacidad del lector puede ser puesta a prueba: hay lectores que han creído en la autenticidad de las cartas publicadas con el título *Julie ou la nouvelle Héloïse*.

Los componentes asentados por Jauss se han de utilizar por lo tanto con precaución. Valdría la pena que la gran cantidad de ejemplos ya estudiados se utilizara más para sentar, si no teorías, por lo menos métodos. Si la hipótesis según la cual una obra extranjera perturba un sistema literario fuera del horizonte de espera en el que, por principio, se inscribe es exacta, no cabe duda que conviene utilizar a fondo el carácter *revelador* que la obra pueda tener, aunque sólo sea por los mecanismos de defensa que pone en juego. Dicho de otra manera, para reconstruir el horizonte de espera del público, un buen método puede consistir en medir el grado de atención que puede prestar a las obras extranjeras. Gustave Lanson, en 1917, aseguraba que el éxito de una literatura extranjera era el signo de una debilidad de la literatura nacional: "Nos volvemos hacia Osián porque tenemos a Bernis, nos volvemos hacia

Byron porque tenemos a Parny" —entiéndase: porque *sólo* se tiene a Bernis o a Parny. Pero ¿no habría que invertir la fórmula y tal vez anticipar que es porque se conoce a Tolstoi o a Dos Passos por lo que se puede (también) leer a Roger Martin du Gard o a Jean-Paul Sartre?

FORMACIÓN DEL EXPEDIENTE

Los estudios de recepción ponen en juego cantidad de elementos. Pero el punto crucial, una vez que se ha pasado revista a algunos principios metodológicos, sigue siendo la formación del expediente. Pues, a diferencia de otros tipos de estudios (al azar: "El diálogo en las novelas de Flaubert", "La poesía erótica china en la dinastía de los Song"), aquéllos raras veces pueden fijar de entrada un *corpus* preciso y delimitado, por más vasto que sea: las hipótesis de investigación iniciales llevan a esbozar un marco cuyos contornos tienen muy pronto que redefinirse con el avance de la investigación: puede que convenga ampliarlos o, por el contrario, estrecharlos. Así pues, partiendo de la hipótesis de que el estudio de recepción del naturalismo francés en Alemania de 1870 a 1914 ofrece algún interés, el investigador puede constatar en el camino que hay que incluir también a Austria, y hasta a algunas ciudades parcialmente germanófonas de la Doble Monarquía (Budapest, Praga)—, en tanto que las historias de la literatura (de expresión) alemana suelen subrayar que el naturalismo era una noción extraña a la literatura de Austria (pero estas historias razonan en términos de influencia); por otra parte, el periodo "histórico" 1870-1914 tal vez no sea el marco cronológico adecuado, tanto por el *terminus a quo* (hay que remontarse a 1865 o bien descender hasta 1880) como por el *terminus ad quem* (habría tal vez que detenerse en 1893-1894); una periodización política y diplomática no da necesariamente cuenta de acontecimientos de orden literario y cultural. Este ejemplo permite plantear dos importantes cuestiones de método.

La primera: ¿no vemos resurgir con los estudios de recepción la perspectiva a menudo reprochada al comparatismo francés del privilegio acordado a las *relaciones de hecho*? Es cierto que el estudio de una recepción, sea o no comparatista, implica el estudio de una actividad cuyas huellas se han de poder medir: la historia no se escribe con base en virtualidades nunca realizadas. Los estudios comparatistas de recepción no se basan en las lecturas posibles sino en las lecturas efectivamente realizadas. Hace falta medir cuál puede haber sido la difusión de una obra —saber que, cuando se pone a la venta *Nana*, una librería de Leipzig encarga 300 ejemplares en tanto que uno de sus colegas de Viena separa 600 es un dato valioso—, es preciso identificar

las novelas de Zola que Fontane pudo leer (y en qué edición), es conveniente localizar los artículos sobre Zola o sobre la literatura francesa que el novelista alemán consultó e interrogarse sobre las orientaciones de lectura que ello le haya podido sugerir... El establecimiento de hechos, y llegado el caso de contactos, de relaciones, no es un trabajo secundario. Pero también es cierto que estos hechos han de ser interpretados y relacionados con otros, menos fáciles de establecer. Se puede delimitar con relativa precisión la manera en que Ibsen penetra poco a poco en Francia, a partir de algunos artículos generales, algunas traducciones publicadas en revistas, pasando por los esfuerzos de Moritz Prozor, de Rodolphe Darzens y después de Zola hasta la puesta en escena de *Espectros* por Antoine, y más tarde de *Casa de muñecas* (cuya primera representación pública en Francia tuvo lugar quince años después del estreno en Copenhague): sólo se puede comprender verdaderamente la recepción de esta última obra de teatro en la Francia de 1894 si la ponemos en relación tanto con el simbolismo ambiente del sistema literario francés (especialmente en el teatro), que es uno de los filtros a través de los que el publico francés ve las obras de Ibsen, como con el poder de impugnación radical que encierra la obra. En estas condiciones, los estudios de recepción pueden contribuir a —y apoyarse en— investigaciones que tratan de la poética comparada (véase el artículo de Jean-Louis Backès) y del problema de las relaciones entre literatura y sociedad (véase el artículo de Daniel Madelénat).

La segunda cuestión es de orden más práctico y concierne a la amplitud geográfica y cronológica que los estudios de recepción pueden fijarse. Los métodos comparatistas implican la constitución de un objeto de investigación con por lo menos dos términos y, dentro de esta problemática, los estudios de recepción invitan, como hemos visto, a constituir *series* o, cuando menos, a tenerlas en cuenta en la definición de la investigación. Según las series consideradas, la investigación recibirá orientaciones e impulsos particulares, propios de cada caso. Pero se puede señalar que, en este punto preciso, los estudios de recepción se distinguen con bastante claridad de los estudios de influencia. En este último caso una práctica ampliamente extendida ha consistido en tratar a un emisor único, en un área cultural dada, durante un periodo bastante largo (a menudo del tipo "[...] hasta nuestros días"): las variaciones no podían en efecto manifestarse sino dentro del largo plazo. Al contrario, los estudios de recepción, atentos al "presente de cultura", tienen tendencia a abrir el abanico de las obras estudiadas (tomándolas, según convenga, en varias áreas culturales) y a restringir el espacio temporal explorado: algunas décadas, algunos años; en el límite se trataría de un verdadero "corte", cuya extensión máxima sería la serie "obras extranjeras recibidas", y la reducción máxima el periodo cronológico explorado: ¿un año?

IV. TERMINOLOGÍA (II): ACERCAMIENTO A ALGUNAS NOCIONES CLAVE

Los estudios de recepción utilizan una terminología de la que hemos encontrado varios ejemplos en las páginas precedentes. Haremos a continuación una presentación más sistemática.

HISTORIA DE LA LITERATURA, HISTORIA LITERARIA

Nada parece oponerse, en el marco de una terminología francesa, a que se retome la distinción fundamental sentada por Gustave Lanson en 1903 (en la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*). Lanson distinguía en efecto: 1] la historia de la literatura: historia de la producción literaria; 2] la historia literaria: historia "de la cultura y de la actividad de la multitud oscura que leía". Los estudios de recepción se inscriben obviamente en esta segunda perspectiva; son la otra cara de la historia de la literatura, que se interesaba casi exclusivamente en la reconstrucción del proceso de creación. Por cierto, en 1967, Harald Weinrich calificó muy justamente este último tipo de historia de "historia del *als-ob*", historia del "como si", que trata al lector como si fuera el autor, haciéndole pasar por las diferentes fases de la creación de la obra en consideración; para el comparatista alemán, ya es hora de emprender también una historia literaria del lector (*eine Literaturgeschichte des Lesers*).

LECTOR

El lector se ha convertido en efecto en verdadero protagonista de la investigación literaria y las categorías se acumulan: Reinhold Grimm, en el índice de su manual *Rezeptionsgeschichte* [Historia de la recepción], 1977, enumera ¡hasta 38 tipos de lectores! La prodigalidad terminológica es tanto más perjudicial cuanto que cada teórico trata, siguiendo los recursos de su propia lengua, de forjar expresiones cuyos referentes no coinciden sino parcialmente con los de sus colegas.

Hemos visto anteriormente que los estudios de recepción tomaban en consideración ante todo a los lectores reales (o históricos, empíricos); estos estudios no pueden desinteresarse, no obstante, de una categoría que ha dado lugar a muchas especulaciones: la del lector intencional, o ideal, es decir, el lector que, ausente del texto (no ha de ser confundido con el "amable lector"), es la proyección del lector al que el autor tiene la intención de dirigirse; se

trata, así pues, de una construcción (del autor), o de una reconstrucción (de la crítica). Con amplitudes nocionales diversas, esto es al parecer lo que propuso Michael Riffaterre con el término *archreader* (archilector), Erwin Wolff con el de *intendierter Leser* (lector contemplado), Wolfgang Iser con el de *impliziter Leser* (lector implícito o implicado), etc. El lector intencional no es el "verdadero" lector, sino un conjunto de comportamientos, de actitudes, de conocimientos, de supuestos que el texto sugiere como tantas otras condiciones de su propia legilibilidad; no tiene existencia real, como subraya Wolfgang Iser cuando define a su lector implicado: es una "estructura [...] inscrita en el texto", una "concepción que sitúa al lector frente al texto en términos de efectos textuales con respecto a los cuales la comprensión se convierte en un acto" (*L'acte de lecture*, Bruselas, 1985, p. 70).

Iser insiste una vez más, un poco más adelante: "El lector implícito no es la abstracción de un lector real" (*ibid.*, p. 73). Para captar a este último, hay que recurrir sin duda a métodos diversos, de tipo histórico, sociológico, psicológico. ¿Podemos contentarnos, como sugiere Jauss, con tres categorías de lectores reales: "El lector que lee (*aufnehmender Leser*), el crítico que reflexiona (*reflektierender Kritiker*) y el escritor incitado a producir a su vez" (*op. cit.*, p. 48)? En cualquier caso, no hay que contentarse con describir a lectores singulares: trabajos, todavía muy escasos, como la obra de Richard D. Altick, *The English common reader. A social history of the mass reading public 1800-1900*, publicada en 1957, demuestran que un enfoque histórico del "lector medio" no está fuera de alcance. Pero si bien se puede establecer una tipología estructurada de estos lectores "de masa", hay que ponerla entonces en relación con el lector implicado, reconstruido a partir de la obra. La tarea no es fácil, y es todavía más delicada si hacemos intervenir al *auditor* o al *espectador*: en este terreno, la reflexión no está más que en sus comienzos.

SERIE(S)

En una perspectiva de recepción, un hecho literario nunca se concibe aislado. El problema esencial de la constitución de una serie es el recabamiento de datos homogéneos: la literatura parece ser el terreno por excelencia de la diferencia, de la irreductibilidad. En realidad, mencionar series a propósito de la creación literaria lleva a menudo a inclinarse por la producción "en serie": pensamos en empresas del género "Hartequin" o "Duo". Pero, como hemos visto, críticos e historiadores vuelven a menudo a colocar implícitamente la obra en la serie del conjunto de las obras del autor; pero ya no sucede lo mismo cuando se pasa al plano de un movimiento o de una corriente

literaria: series como "drama romántico" o "novela naturalista" se vuelven proto dudosas, y son incontables los estudios empeñados en demostrar que ha sido un error clasificar al (gran) escritor X entre los (pongamos) clásicos, románticos, realistas, simbolistas, naturalistas, surrealistas, etcétera.

Hay que desconfiar en efecto de una actitud simplificadora y clasificadora que aplastaría cualquier manifestación original y es probable que la serie no sea el concepto más operativo para dar cuenta de la creación literaria. En una perspectiva de recepción es distinto. La serialización es una operación intelectual que implica la búsqueda de elementos homogéneos, lo cual significa que el investigador intenta relacionar hechos que, a primera vista, no aparecen en el mismo plano. Surgen así nuevas hipótesis: el éxito alcanzado por las novelas de Zola en Alemania en los años 1880-1890 se explica, sin duda, por los temas nuevos que proponen; pero ¿debe o puede ponerse esto en relación con el éxito que alcanzaron en esos mismos años la novela pastoral de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* [*Pablo y Virginia*], y el teatro de Marivaux? ¿Favorecería a Zola, al menos en parte, un movimiento de interés por la literatura francesa, en un momento en el que precisamente los críticos alemanes ponen a sus compatriotas en guardia contra la *Französelei*, por parecerles que se han olvidado de la victoria de 1870?* La construcción de series, que puede hacerse horizontalmente, en un plano sincrónico (por ejemplo, obras literarias francesas traducidas al alemán durante un determinado año), se ha de practicar también verticalmente, en un plano diacrónico (por ejemplo, evolución de las traducciones alemanas en el siglo XIX): se corre el riesgo, a la larga, de hacer resaltar fenómenos que vuelven a surgir, y los estudios de recepción pueden en este caso confirmar, e incluso utilizar, los métodos de la bibliometría, e integrarse en las perspectivas y los resultados de la historia serial.

HORIZONTE DE ESPERA

La noción ha sido profusamente utilizada, impugnada y glosada. Manfred Gsteiger propone "pantalla de recepción (determinada por las esperas y los prejuicios del lector)"; para Joseph Jurt se trata de un "sistema de referencia transindividual". En todo caso, parece que "horizonte de espera" se ha impuesto como concepto fundamental de los estudios de recepción. Pero es importante distinguir dos tipos de horizonte de espera:

1] El del *público*. Un horizonte de esta índole es una rejilla interpretativa,

* Se hace referencia aquí a la intervención alemana durante la Comuna de París. [T.]

preexistente a la obra, constituida por las experiencias estéticas anteriores de quienes la leen. Cada lector (espectador) tiene su propio pasado, pero la tradición cultural a la cual pertenece desempeña un papel homogeneizante, cuando no unificador, nada desdeñable. La función conservadora que suelen desempeñar normalmente la escuela y la universidad, lo mismo que la crítica, incluso la que parece más avanzada, se ha de tomar muy en cuenta en estos procesos. Un bachiller francés no germanista, que sólo tuviera a su disposición la rejilla "tragedia raciniana" para leer *Penthesilia* [*Pentesilea*] el día que descubre la obra de Kleist, corre el riesgo de quedar decepcionado, o disgustado, o entusiasmado por la obra del autor alemán en función de esta rejilla. El horizonte de espera del público es, así pues, una rejilla hermenéutica, las más de las veces implícita, que sesga la toma de contacto con la obra extranjera nueva.

2] El de la *obra*. En realidad, este horizonte de espera se confunde con el *lector implicado* del que hemos hablado antes. El autor es naturalmente el primer responsable de este horizonte, y puede ocurrir que haya definido explícitamente el público al que se dirige o la manera de leer su obra, o ambas cosas a la vez. Pero sabemos también que un texto publicado se aleja de las intenciones explícitas de su autor y que la crítica, universitaria o no, se empeña sin tregua en explicar cómo se puede, y a veces cómo se debe, leer un texto cuyo horizonte de espera, en definitiva, nunca acaba de descifrarse del todo.

Es relativamente fácil, a pesar (¿o a causa?) de este esfuerzo crítico incesante, concebir un estudio del horizonte de espera de una obra: los métodos no faltan, de los más eruditos a los más afectivos, de Gustave Lanson a Charles Dubos. Es más difícil reconstruir el horizonte de espera del público, y se podría reprochar a Jauss el que escamotee el problema con demasiada facilidad; pues, como lo demuestran los ejemplos que a él le gusta aducir —*Don Quijote*, *Jacques le fataliste*, *Madame Bovary*—, tiene tendencia a partir de las obras mismas para reconstruir el pretendido horizonte de espera de los lectores de Cervantes, Diderot, Flaubert: ahora bien, se trata de obras irónicas que exponen, explícitamente o no, sus modelos y contramodelos. Podríamos preguntarnos si el romanista alemán no está influido a pesar suyo por la idea de la primacía absoluta del texto literario, un estudio de tipo *werkimmanent* o formalista del que sólo podría hacer surgir las expectativas a las que él pretende responder y las preguntas todavía no planteadas por los lectores.

Partir de una obra, por muy grande que sea, para reconstruir el horizonte de espera de sus lectores no es un buen método, pues al así hacer uno se traslada, más o menos subrepticiamente, del lector implicado al lector real. Es mejor combinar enfoques cuantitativos y análisis cualitativos. En una de

las poquísimas obras, tratándose de literatura, que utilizan los primeros. Christophe Charle aporta datos muy valiosos sobre la variación de estrategias empleadas por los escritores principiantes entre 1870 y 1900; en su estudio *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique* (París, PENS, 1979) el autor muestra que la crisis (de sobreproducción) que afecta al mercado literario en Francia a fines del siglo XIX se ha de analizar y modular en función del papel de los grandes géneros: "El rasgo más sorprendente es que el crecimiento global del número de nuevos productores no se destribuye al azar, sino que sigue una curva alterna en la que cada género sucesivamente prevalece como si los nuevos del periodo siguiente tendieran a abandonar un género estorboso" (*op. cit.*, p. 52); vemos que los jóvenes se orientan sucesivamente hacia la novela, después hacia la poesía y luego hacia el teatro. Esta constatación, basada en recuentos y estadísticas, permite seguir el desplazamiento del interés del público, de cada vez más ávido de novelas hasta 1884, después de colecciones de poesía hasta 1890, antes de manifestar una recuperación del interés por el teatro, cuya taquilla había ido disminuyendo progresivamente de 1880 a 1890. Con base en estos hechos, que esbozan los grandes contornos de un horizonte de espera colectivo, puede tomar el relevo un análisis cualitativo: cuando *Casa de muñecas* se montó en París en 1894, la obra de Ibsen (que era todavía un "debutante" en Francia") se presenta en un momento en que el gusto por el teatro está muy vivo, pero no se inscribe precisamente en el horizonte de espera de un público tironeado entre el vodevil bien hecho y la atracción por el simbolismo ambiente; las reacciones de un Sarcey, entre otras, lo ponen de manifiesto.

SISTEMA LITERARIO

¿Permite este concepto volver a colocar los estudios de recepción en una trayectoria interpretativa más general? Tynianov, en su célebre artículo "Sobre la evolución literaria" (1927, reproducido en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970), ha hecho mucho para que el estudio del fenómeno "literatura" abarque el máximo de interacciones posibles. Muchos pensadores, como Michel Foucault o Edgar Morin, han desarrollado, por otra parte, todo un conjunto de reflexiones en torno a las nociones de sistema y de estructura. Cuando se examina, en relación con otros fenómenos, el impacto de una obra en un momento dado y en un área cultural dada, los estudios de recepción contribuyen a elaborar una reconstrucción del sistema literario, ya sea localizando las huellas de disfuncionamiento, ya sea subrayando su capacidad de asimilación. Los trabajos llevados

a cabo en particular por Itamar Even-Zohar (*Papers in historical poetics*, Tel Aviv, 1978), quien concibe la literatura como un "polisistema" (sistema canónico, sistema no canónico), hacen propuestas interesantes en este terreno.

SINCRONÍA/DIACRONÍA

Como hemos visto, los estudios de recepción se pueden desarrollar en ambas direcciones, aun cuando la perspectiva diacrónica ha sido la que más se ha seguido hasta ahora. Sería útil prestar mayor atención a los estudios sincrónicos, sobre todo con la ayuda de conceptos como los de serie, horizonte de espera y sistema literario. Los problemas que se plantean son múltiples (véase *Œuvres et Critiques*, XII/2, 1987, número dedicado a las "sincronías literarias"). Si puede ser fructífero examinar lo que pudo ser la creación literaria de un año particularmente rico como 1913 (Liliane Brion-Guerry (coord.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Klincksieck, 1971-1973), también tiene interés examinar la vida literaria en su conjunto (*L'année 1778 à travers la presse traitée par ordinateur*, PUF, 1982): no por casualidad sin duda el primero de los dos textos mencionados recurrió sobre todo a métodos cualitativos, mientras que el segundo privilegió ostensiblemente los métodos cuantitativos.

El par sincronía/diacronía, que —hay que subrayarlo— representa opciones metodológicas diferentes pero no excluyentes (la "detención en la imagen" que conlleva un estudio sincrónico no puede explicarse más que si los movimientos anteriores y a veces los posteriores se toman también en cuenta), puede ayudar a distinguir entre *estética de la recepción* e *historia de la recepción*. En la primera, el acento se pone en el objeto artístico y en las capacidades de producir gozo que este objeto entraña; el investigador estudia entonces las lecturas ya contenidas en el texto literario y, eventualmente, rastrea sus manifestaciones y sus actualizaciones con el transcurso del tiempo; en la lógica de esta trayectoria se insiste en nociones como las de distancia estética o de experiencia artística: se invita al lector a que capte las virtualidades que ofrece el texto. Una trayectoria de este tipo puede parecer en definitiva bastante tradicional. La *historia de la recepción* pone el acento en los lectores; también ella hace intervenir la duración y se preocupa mucho por las relaciones que los lectores mantienen entre sí (en especial, a través de los medios de formación y de información) y con la sociedad de la que forman parte: los cortes sincrónicos pueden ser útiles, y hasta imprescindibles.

V. PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

Entre las varias perspectivas de investigación mencionadas o evocadas en las páginas anteriores señalaremos a continuación algunas acaso menos exploradas que otras hasta ahora.

FORMACIÓN DE CÁNONES LITERARIOS Y PROBLEMA DE LOS "VALORES" EN LITERATURA

¿Por qué leemos esta obra en particular? ¿Por qué nos gusta o creemos que nos gusta (o por qué la detestamos o creemos que la detestamos)? ¿Cómo la conocemos? ¿Cómo sabemos antes de leerla que existía? Preguntas —y la lista no está cerrada— a las que los estudios de recepción nos obligan a enfrentarnos. Pero si bien cada quien puede dar una respuesta que tiene que ver con su historia personal, en la que el azar desempeña un papel nada deleznable, la dimensión social de la lectura tiene que ser tomada en cuenta también en este caso. Las instituciones, empezando por la escuela y la universidad, contribuyen en gran medida a forjar una opinión pública en materia de literatura: ¡cuántas personas están convencidas de que la *Phèdre* de Pradon no vale nada sin haber leído ni un verso de esta tragedia que mencionan todos los manuales de literatura francesa del siglo XVII! La repetición de una opinión acaba por conferirle valor a esta opinión, por cambiar lo cuantitativo en cualitativo.

No se trata de rehabilitar a Pradon (o a Campistron, o a Ponsard...), pero interrogarse sobre los fenómenos de recepción permite tomar conciencia de los condicionamientos que influyen, al menos en parte, en la formación del gusto: una escala de valores estéticos no es un dato obvio. Ahora bien, los estudios de recepción pueden acercarnos a la cuestión esencial de la evaluación estética de una obra. En un nivel elemental: al poner de manifiesto las variaciones de lo que se denomina el gusto a través de las épocas —pero a condición de comprender por qué esa evolución, o revolución, se ha producido—; por lo demás, el trabajo se puede llevar a cabo en el seno de una literatura nacional: *Polyeucte* [*Polieucto*] ha sido admirado o criticado en función del interés manifestado en el curso de los siglos por Pauline, por Sévère, por la pareja Polyeucte-Pauline. La introducción de perspectivas comparatistas facilita no obstante la revelación de los supuestos implícitos de la estética dominante: es conocido el ejemplo canónico de la recepción de Shakespeare en Francia, pero también en Alemania (donde los adaptadores recortan alegremente el texto).

Los procedimientos comparatistas invitan a una revisión de los valores o por lo menos a interrogarlos ampliando el expediente; en este sentido, los estudios de recepción permanecen en la línea correcta de la disciplina: provocar la lectura, alentar el descubrimiento de otros valores.

DISCURSO CRÍTICO

El discurso crítico en torno a las obras desempeña un papel de primer orden en la formación de la opinión literaria. Ahora bien, aunque disponemos de historias de la crítica, carecemos todavía de estudios que consideren el discurso crítico en sus propias estructuras. Parece que los discursos sobre una literatura extranjera ofrecen un terreno privilegiado para un estudio de las motivaciones que yacen tras ella. En este caso, los métodos cuantitativos y cualitativos se han de respaldar mutuamente; los primeros contribuirán al establecimiento de un verdadero sistema de referencia general (que puede dar acceso a la reconstrucción de un horizonte de espera transindividual). Karl E. Rosengren en su *Sociological aspects of the literary system* (Londres, Lund, 1968) ofrece un ejemplo de lo que se puede realizar en este ámbito: además de la descripción de los métodos empleados (que requieren de un trabajo de equipo), el autor, que tiene una doble formación de comparatista y de sociólogo, ofrece una descripción del sistema literario sueco en 1880-1890 y en 1950-1960. En cuanto a los métodos cualitativos, consisten, por una parte, en el desciframiento de las conexiones que establece el autor del discurso: ¿estudia la obra extranjera por sí misma? ¿La pone en relación con su autor y con el lugar que se supone ocupa aquél en su propia literatura? ¿Con la nacionalidad de este autor y las características nacionales supuestas de la literatura de origen? ¿Con otras obras y otros escritores que representan a esa misma literatura (Thomas Mann y la tradición goethiana)? ¿Con las obras de escritores que pertenecen a la literatura del crítico y de los lectores a los que se dirige (Italo Svevo, un Proust italiano; Henry James, un Proust norteamericano; etc.)? ¿Con obras y escritores que pertenecen a una tercera literatura?, etc.

Una rejilla de esta índole, sólo esbozada aquí y de manera sucinta, lleva a interrogarse sobre el grado de *extrañeza* del texto de que se trate, a examinar si está parcialmente integrado a la tradición del sistema de recepción, a medir a qué distancia se sitúa de la norma admitida por este sistema y, mediante ello, a reconstruir, aunque sea fragmentariamente, las referencias estéticas del sistema. ¿Se puede ir más allá y tratar de establecer una tipología y hasta una poética del discurso crítico (como se habla de una poética de la novela), definir su funcionamiento y distinguir los subgéneros?

TRADUCCIONES

Las traducciones gozan de un posición muy ambigua y controvertida en los estudios literarios. Existe una gran cantidad de trabajos que tratan del proceso de la traducción, así como múltiples estudios puntuales sobre tal o cual traducción en particular. En su gran mayoría, estas investigaciones hacen hincapié en la desviación, entendida como una pérdida entre el original y la traducción, contribuyendo de este modo a reforzar la opinión de que un texto traducido no es más que un mal menor indigno de cualquier estudio literario.

Los estudios de recepción tienden a modificar esta problemática. En efecto, consideran los textos traducidos en tanto que elementos de un conjunto, y el estudio de las estrategias de los traductores —por criticables que sean estas estrategias, que a veces provienen de un conocimiento mediocre de la lengua fuente— puede facilitar el acceso a la comprensión de las normas del sistema literario que acoge a estas traducciones plegándolas más o menos a sus leyes y que, a cambio, sufre conmociones. Cuando se trata de obras traducidas que han desempeñado un papel decisivo en un área cultural, vale la pena estudiarlas por ellas mismas; en el terreno francés, pensamos en las novelas rusas, en los cuentos de Hoffmann, en la poesía de Osián, en las comedias españolas, en los *canzioneri* italianos... Incluso, hemos de preguntarnos si una "historia de las literaturas en traducción" no constituye un objetivo deseable. Jürgen von Stackelberg es el autor de *Weltliteratur in deutscher Übersetzung* [La literatura universal en traducción alemana], donde estudia los rostros alemanes de algunos grandes textos de la literatura universal; este mismo autor también ha esbozado (*Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung-Supplement-Parodie* [Formas literarias de la recepción. Traducción-suplemento-parodia] una historia de la traducción en Europa, señalando hitos significativos de una operación que considera como una "forma de recepción". Nos falta una "historia de la traducción en Francia", aunque ya se han llevado a cabo trabajos fundamentales sobre casos particulares; una "historia de los textos traducidos al francés" sería de gran utilidad.

¿HACIA OTRA HISTORIA LITERARIA?

Uno de los objetivos del programa de Gustave Lanson a principios del siglo XX era el proyecto, "casi imposible de intentar", de una historia "de la cultura y de la actividad de la muchedumbre oscura que lee". En la actualidad estamos quizá mejor armados que Lanson para retomar su programa de una *historia literaria*. No se trata sólo de registrar estadísticas, de establecer curvas de frecuentación de los teatros —operaciones pese a todo indispensables—, sino

de determinar los movimientos de opinión y de explicarlos, de describir las expectativas o los rechazos del público (eventualmente analizado en sus diferentes componentes), de medir qué es un acontecimiento literario, de abordar una noción como la de imaginario colectivo. Sobre este telón de fondo, que no es otro que el de una historia de las mentalidades, el caso singular de tal escritor, de tal obra, adquirirá entonces más relieve y su originalidad irreductible destacará con mayor nitidez.

CONCLUSIÓN: ESTUDIOS DE RECEPCIÓN E INTERDISCIPLINARIEDAD

El término tan manido de interdisciplinariedad parece ineludible cuando se trata de estudios de recepción. Éstos, dejando a otros el estudio únicamente formal de una obra, buscan no encerrar lo literario en la literalidad —¿habría que decir en el gueto de la literalidad? Su hipótesis fundamental es que un texto sólo tiene verdadera existencia cuando ha sido leído. De ahí la importancia de la *historia*, disciplina rectora cuyos fines y métodos han sufrido una renovación considerable en las últimas décadas, que los estudios de recepción han de tomar en cuenta. Pero se puede pensar en otros muchos encuentros metodológicos, según los temas tratados y las orientaciones del investigador: con la *sociología*, estudio del comportamiento de los hombres en sociedad; con la *psicología*, en especial en lo que concierne al estudio de las motivaciones, inducidas o sentidas; con las teorías de la *información* y de la *comunicación*: ¿en qué condiciones, siguiendo qué tipo de deformaciones se trasmite un mensaje, se recibe, se comenta? ¿Puede aplicarse el modelo del *two step flow of communication* [flujo de comunicación en dos tiempos] a la difusión de las opiniones en materia de literatura? El problema se plantea con mayor agudeza en la medida en que medios de comunicación de masas como la televisión ocupan un lugar cada vez más importante en la vida literaria.

Los estudios de recepción remiten también a otras orientaciones características de los estudios comparatistas. Citemos por lo menos dos. La *imagología* en primer lugar: la recepción literaria y la representación del otro no se pueden estudiar por separado. El estudio de los *mitos*, en segundo lugar. Este término, que vuelve a abrir amplias perspectivas —pensemos en los trabajos de Claude Lévi-Strauss, de Mircea Eliade, de Gilbert Durand, etc.—, tal vez sea una de las palabras clave para que los estudios de recepción —que no excluyen ni la minucia de las investigaciones, ni las vastas perspectivas—

ocupen su lugar en la exploración del imaginario de los hombres: el de un acercamiento a esta actividad particular que es la lectura (la audición, el espectáculo), punto de partida obligado para la creación de nuevos valores simbólicos.

BIBLIOGRAFÍA

PROBLEMÁTICA GENERAL DE LA RECEPCIÓN

Perspectivas comparatistas:

Literary communication and reception / Communication littéraire et réception / Literarische Kommunikation und Rezeption, Zoran Konstantonovic, Mandred Naumann, Hans Robert Jauss (comps.), Innsbruck, 1980, 436 pp. [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Sonderheft 46]: Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Innsbruck, 1979).

Chevrel, Y., "De l'influence à la réception critique", en *La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, París, SFLGC, 1983, pp. 89-107.

Œuvres et Critiques, XI/2 (1986): *Méthodologie des études de réceptions: perspectives comparatistes.*

En torno a la Escuela de Constanza:

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978, 306 pp.

__ ("Préface" de Jean Starobinski, pp. 7-19).

__, *Pour une herméneutique littéraire*, París, Gallimard, 1988.

Iser, W., *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruselas, Mardaga, 1985, 406 pp.

Perspectivas marxistas:

Gesellschaft Literatur Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht, comp. por Manfred Naumann, Berlín-Weimar, Aufbau-Verlag, 1973, 584 pp.

Enfoques semióticos:

Eco, U., *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, París, Grasset, 1985, 316 pp.

Números de revistas dedicados a los problemas de la recepción:

Œuvres et Critiques, II/2 (invierno de 1977-1978): *L'esthétique de la réception.*

Poétique, núm. 39 (septiembre de 1979), *Théorie de la réception en Allemagne*. *Revue des sciences humaines*, núm. 189 (1983/1): "Le texte et ses réceptions". *Degrés*, 12/39-40 (otoño-invierno de 1984).

Se pueden agregar las Actas de un Coloquio:

La réception de l'œuvre littéraire, dirigido por Józef Heistein, Wroclaw, 1983, 316 pp. (Romanica Wratislaviensia XX, *Acta* Universitatis Wratislaviensis, núm. 635).

PROBLEMAS PARTICULARES

Recepción e historia literaria:

Weinrich H., *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart-Berlín-Colonia-Mainz, Kohlhammer, 1971, 208 pp.
Œuvres et Critiques, XII/2 (1987): "Les synchronies littéraires".
L'histoire littéraire aujord'hui, *Actes* del Coloquio celebrado en la Sorbona los días 22-23 de mayo de 1987, de próxima aparición.

Recepción y lectura:

Charles, M., *Rhétorique de la lecture*, París, Seuil, 1977, 302 pp.
Leenhardt, J., y Józsa, P., *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, París, Le Sycomore, 1982, 422 pp.
Préfaces, 1 (marzo-abril de 1987), pp. 75-120: "Dossier: La lecture".

Recepción y discurso crítico:

Rosengren, K. E., *Sociological aspects of the literary system*, Londres, Lund, 1968, 216 pp.
Chevrel Y., "Le discours de la critique sur les œuvres étrangères: littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale", en *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* [*Cuadernos de historia de las literaturas romanas*], I/3, (1977), pp. 336-352.

Recepción y evaluación estética:

Segers, R.T., *The evaluation of literary texts. An experimental investigation into the rationalization of value judgments with reference to semiotics and esthetics of reception*, The Peter de Ridder Press, 1978, 242 pp.

Problemas de la recepción teatral:

La relation théâtrale, textos reunidos por Régis Durand, Presses Universitaires de Lille, 1980, 166 pp.

Problemas de la presentación del texto:

Baumgartner, E., y Boulestreau, N. (comps.), *La présentation du livre. Actes du Colloque de Paris X - Nanterre (4, 5, 6 déc. 1985)*, Université de Paris X - Nanterre, 1987, 348 pp.
Genette, G., *Seuils*, París, Le Seuil, 1987, 394 pp.

ALGUNAS FUENTES DOCUMENTALES

Existen colecciones que reúnen opiniones críticas:

"Lectures de [...]", París, A. Colin.
"Les critiques de notre temps et [...]", París, Garnier.
"The critical heritage", Londres, Routledge & Kegan Paul.

Existe un repertorio monumental sobre la recepción de las literaturas extranjeras en Rumania:

Dumitrescu-Busulenga, Z. (comp.), *Bibliografia relatiilor literaturii române ou literaturile straine în periodice (1859-1918)* [*Bibliografía de las relaciones de la literatura rumana con las literaturas extranjeras en los periódicos (1958-1918)*], Bucarest, Edición de la Academia de la República Socialista Rumana, 3 vols., 1980-1985, XIX-316, XVI-449, 308 pp. [23 813 entradas. Índice de escritores extranjeros, de escritores y traductores rumanos].

La revista semestral *Œuvres et Critiques*, fundada en 1976 y dirigida por Wolfgang Leiner en colaboración con Claude Faisant y Ernst Behler, está dedicada especialmente al "estudio de los diferentes aspectos de la recepción crítica de las obras literarias y de la confrontación con sus lectores y sus críticos". Existe un *Index* de la revista que abarca los 7 primeros años (1976-1983, del núm. I/1 al núm. VII/2), publicado en 1984, 72 pp. (Tubinga-París, Narr-Place): cuadro de materias, temas tratados, bibliografías, colaboradores.

Las literaturas africanas en el campo de la investigación comparada

JACQUES CHEVRIER

I. UN RECONOCIMIENTO PRUDENTE; UNA PERSPECTIVA DIFÍCIL

Una vez más tenemos que admitir que África sigue siendo la gran ausente en la serie de manuales que, desde hace medio siglo, han tratado de delimitar y definir el objeto "Literatura comparada". Pase en el caso de la obra de Van Tieghem, aun cuando su publicación coincide con la inauguración en las puertas de París de la Exposición Colonial de 1931, cuyos pabellones exóticos atrajeron a millones de visitantes, pero ¿qué decir del pequeño "Que sais-je?" de Marius-François Guyard, reeditado varias veces en los años 1950-1960, es decir, en el momento mismo en que se inicia el movimiento de descolonización en ultramar, sin que nunca se tuviera en cuenta al tercer mundo? Se confirma la misma carencia en el libro de Claude Pichois y André-Marie Rousseau, notable en muchos aspectos pero también mudo con respecto a África, así como la reedición del mismo en versión revisada y aumentada por Pierre Brunel con el título *Qu'est-ce que la littérature comparée?*. Al punto que en la reseña que escribió para la *Revue de Littérature Comparée* (núm. 4, octubre-diciembre de 1985) Jacques Body no puede dejar de constatar que, por muchas que sean las cualidades de esta reedición, el mundo que ofrece a nuestra mirada es "un universo tristemente limitado a la cultura occidental".

África, considerada en su dimensión literaria, no ha sido mejor acogida en el campo del africanismo ortodoxo. Si bien los africanistas se interesan desde hace mucho tiempo en la historia, en las religiones, en las lenguas y de manera general en las sociedades del continente africano, no abordan sino con vacilación y reticencia las producciones de carácter literario. En este

aspecto, es significativo que el muy oficial *Journal de la Société des Africanistes* no dedique sino muy excepcionalmente reseñas a producciones literarias africanas contemporáneas. Si bien otorga un lugar importante al estudio de las literaturas orales, éste suele limitarse a los aspectos etnográficos o lingüísticos, en detrimento de la dimensión propiamente literaria. Con todo, esta afirmación tiene que matizarse, por cuanto los trabajos de algunos especialistas, como Geneviève Calame-Griaule, Christiane Seydoux, Denise Paulme o Lilyan Kestellot, etc., por el contrario, insisten cada vez más en el estudio de los procedimientos estilísticos que distinguen de la palabra común el lenguaje de este mito o el de aquel cuento.

El ostracismo del que durante tanto tiempo ha sido víctima la literatura africana escrita o impresa (este pleonasmo tiene por finalidad diferenciarla de lo que hoy en día se suele llamar "literatura oral") puede explicarse, no obstante, por la juventud del fenómeno (poco más de medio siglo es muy poco para una literatura), pero tiene su verdadero origen en una serie de hábitos y actitudes mentales propios del africanismo tradicional. "En efecto —señala Bernard Mouralis—, las diferentes descripciones que constituyen el campo del africanismo no siempre han salido de los marcos lógicos que dieron lugar a su nacimiento a finales del siglo XIX... En particular, no han abandonado un tipo de mirada o de cuestionamiento que tiende a considerar a África absolutamente diferente de Europa y a postular por ende una jerarquía de fenómenos que podrían repartirse en una línea que iría de lo más africano a lo menos africano" ("L'Université a-t-elle peur de la littérature négro-africaine d'expression française", *Recherche, Pédagogie et Culture*, núm. 57, abril-junio de 1982).

Queda claro que para el comparatista no se trata tanto de encontrar "la africanidad" de tal o cual texto —aunque este concepto puede ser operatorio, como veremos más tarde— cuanto de considerarlo el surgimiento de una conciencia arraigada *hic et nunc*.

Desafortunada al fin y al cabo, el África literaria no tiene mejor acogida en las filas de la institución universitaria clásica, en donde se considera a menudo intrusa. No hace mucho tiempo, excelentes colegas, de reputación progresista, se asombraban del lugar que yo concedía a los "negros" en el programa de literatura general y comparada propuesto a los estudiantes... Esta experiencia no tiene nada de excepcional, pues todos los comparatistas que abren sus enseñanzas a las literaturas africanas —y son cada vez más numerosos— se topan tarde o temprano con la desconfianza, el asombro o la pregunta cortés que suscita esta disciplina. Todo sucede como si en el mismo momento en que se efectuara el descubrimiento de un nuevo objeto de saber éste fuera inmediatamente expulsado a la periferia de las "bellas

letras", a esta zona poco decorosa en la que coexisten unos cuantos textos intempestivos, de dudosa legitimidad.

Cabe señalar que la situación está cambiando, aun cuando algunos reconocimientos nos puedan dejar perplejos y delaten el aprieto persistente en que se encuentra la crítica frente al campo literario africano. Así pues, por primera vez en 1986 se incluyó un autor africano, Léopold Senghor, en el programa de agregación de literatura, pero paradójicamente... ¡de literatura francesa!

Hechas estas reservas, lo cierto es que África, comprendida en su doble configuración de África al norte y al sur del Sahara, tiende a suscitar un interés creciente en las filas de los comparatistas que encuentran en ella un nuevo territorio a la medida de sus ambiciones.

Yo no sé si hay que considerar a África como parte de esas "zonas problemáticas" de la institución literaria de las que habla Daniel Pageaux en el *Livre blanc de la recherche en littérature comparée*, pero me parece que hoy en día el continente africano —y de manera más general el tercer mundo en su conjunto— constituye un espacio privilegiado para la aprehensión de los fenómenos históricos, culturales y sociales en los cuales descansa la renovación de los estudios comparatistas. En efecto, en el campo de la literatura africana contemporánea vemos desplegarse un haz de interferencias cuya comprensión pasa necesariamente por un enfoque interdisciplinario que conjuga a la antropología, la historia y la sociología con cuestionamientos más específicamente retóricos. Terreno de observación privilegiado para el estudio de la relación entre literatura y sociedad, el enfoque de las literaturas emergentes permite asimismo interrogarse provechosamente sobre la noción misma de literatura, sobre las relaciones que ésta mantiene con el basamento de la tradición oral e incluso sobre el estatus del escritor, al que la ideología de la descolonización tiene muchas veces tendencia a investir de una especie de "misión" simbólica frente a su "pueblo". Si concordamos en que la descolonización es uno de los fenómenos más importantes de nuestra historia inmediata, podremos medir todo el interés que semejante conmoción puede representar para el comparatista confrontado a una literatura de la búsqueda y la reconquista de la identidad, a una literatura que es a la vez el espacio problemático de un imaginario situado en la intersección de una pluralidad de razas y de culturas.

Parece deseable que esta ampliación del territorio comparatista a las literaturas de África vaya acompañada de una verdadera exploración de los investigadores especializados en este campo; esta que pondría término a las imposturas que con toda razón denuncia Charles Bonn cuando menciona el caso de esas tesis sobre laś literaturas del tercer mundo "a menudo dirigidas

por docentes sin ninguna preparación y que, debido a su especialidad, a veces ni siquiera han leído los textos sobre los que se les propone trabajar" ("Territoires du comparatisme", *Actes des rencontres de la SFLGC*, Saint-Étienne, 6 y 7 de junio de 1985). Se hallan en juego la deontología y la credibilidad en la investigación comparatista africana en las universidades francesas. Ya he tenido ocasión de plantear este problema en el *Livre blanc de la recherche en littérature générale comparée*.

El estudio de las literaturas africanas, y en el caso particular que nos ocupa más concretamente, el de la literatura africana de expresión francesa (que también es, en cierta medida, la de la diáspora), se lleva a cabo con base en una serie de procedimientos que atañen a varios niveles: van de la anexión pura y simple al dominio francés hasta el reconocimiento de una especificidad, pasando por toda una gama de actitudes marcadas por la vacilación y el embarazo.

Así pues, podemos pensar que los jurados que se pronunciaron en 1921 en favor de la novela de René Maran, *Batouala*, querían ante todo recompensar una obra que, a su entender, era una justificación de la empresa colonial, aunque no sin ciertas reservas. En efecto, fuera de un artículo particularmente vehemente y virulento publicado en *Le Crapouillot*, la crítica, dividida incluso respecto de la elección de los Goncourt, consideró que *Batouala* era una novela francesa que por su tema, por el carácter polémico del prefacio y acaso por la personalidad del autor, resultaba difícil de clasificar en un género definido. Algunos comentaristas llegan incluso a aconsejar a René Maran que se integre al modelo de la novela exótica, cuyo paradigma lo constituye a su entender *Le roman d'un spahi* de Pierre Loti, en tanto que otros, como E. Pujarniscle, tratan de remitir *Batouala* hacia la novela colonial, caracterizada ante todo por su preocupación realista y destinada según ellos a suplantar la novela exótica. Y el crítico literario de *La Grande Revue* termina su artículo confesando que "tiene grandes esperanzas en una literatura colonial que sería obra de los indígenas" ("*Batouala* et l'accueil de la critique", R. Fayolle, *L'Afrique Littéraire*, núm. 50, 4º trimestre de 1978).

Encontramos la misma actitud paternalista en los prefacios o "advertencias" que varios administradores de colonias, Jean-Richard Bloch, Georges Hardy o Robert Delavignette, redactan a modo de presentación a los primeros escritos de sus protegidos, Bakary Diallo (autor de *Force-Bonté*, 1926), Paul Hazoumé (*Doguicimi*, 1938), y por último Ousmane Socé, cuya novela *Karim* se publicó en 1935. En el libro de recuerdos en el que evoca su carrera en ultramar, *Service africain*, el mismo Delavignette dedica un capítulo a la obra de esos escritores "indígenas" con un título que no necesita comentarios: "El acento africano en las letras francesas".

Si bien la supeditación de la naciente literatura africana a la institución literaria francesa puede no plantear problemas hasta la segunda guerra mundial, en cambio sorprende comprobar que las conmociones políticas, culturales y sociales que ésta acarreó en ultramar no trajeron consigo una renovación significativa del paisaje literario que suelen presentar las antologías, las enciclopedias y los manuales. Así, por ejemplo, hasta el guayanés Léon-Gontran Damas, que publicó en 1947 una interesante compilación de *Poètes d'expresion française*, hablaba todavía en su introducción de "culturas francoindígenas". No es sorprendente, en estas condiciones, que en el volumen que la Enciclopédie de la Pléiade dedicó en 1958 a las *Littératures Françaises* se reagrupe el conjunto de la producción literaria de Haití, las Antillas, el océano Índico y el África negra bajo la etiqueta de "literaturas conexas", mientras que, más próxima a nosotros, la edición de 1962 del célebre libro de Lagarde y Michard (siglo XX) permanece muda sobre toda forma de expresión literaria francófona fuera del Hexágono. Una edición mucho más reciente de la misma obra, publicada en julio de 1985, rectifica el tiro ya que el capítulo intitulado "La poésie depuis 1940" está aumentado con una breve nota dedicada a la poesía de la negritud y propone al lector... dos textos, uno de Senghor, "Prière aux masques", y el segundo, "À hurler" de Aimé Césaire. Aunque los textos de presentación parecen revelar una especie de reticencia mental por cuanto los autores insisten más en "las influencias procedentes de Francia" (Paul Claudel, Saint-John Perse, Teilhard de Chardin para Senghor, Apollinaire y el surrealismo en el caso de Césaire) que en la parte propiamente africana o antillana, cuya identificación se reduce, según Lagarde y Michard, a las "imágenes". En cambio, nada sobre los novelistas y los dramaturgos del mundo negro.

La misma demostración podría hacerse sin duda con otros manuales, pero preferimos dar un vistazo a las enciclopedias, que son un fiel reflejo del estado del saber en una sociedad determinada en una fecha dada. A este respecto, Jean-Marie Grassin, que ha llevado a cabo una interesante investigación sobre las grandes enciclopedias internacionales (*Encyclopedia Universalis*, *Grande Encyclopédie Larousse*, etc.), formula dos observaciones. Pone de manifiesto en primer lugar que, aunque "particularmente elevado en la presentación que hace de Europa, el índice de nacionalización sigue siendo reducido en el caso de África; la literatura africana se percibe ante todo en su conjunto o más bien en sus conjuntos antillano-africano, francófono, anglófono, lusófono". No obstante, de una edición a la otra, Grassin observa cambios e indica "una tendencia progresiva a la nacionalización de las literaturas africanas", resultado del incremento de la producción literaria y de una serie de acciones a la vez políticas y pedagógicas (*L'Afrique Littéraire*, núm. 50).

Este surgimiento de las literaturas africanas no tiene lugar, por tanto, sin ambigüedad, trátese de su génesis o de la recepción de la que es objeto. Mientras algunos críticos insisten en el carácter revolucionario de esta literatura, en la que ven ante todo la expresión de un despertar y una toma de conciencia, otros, en cambio, insisten en los vínculos de filiación que unen a la naciente literatura africana con la corriente de la literatura colonial.

Igualmente interesante nos parece la acogida que se ha dado a las literaturas africanas, acogida vergonzante y a veces hasta hostil, que oscila entre el paternalismo y la mala conciencia. En el prefacio a *Doguicimi* de Paul Hazoumé, un texto épico que se podría leer como una apología del Dahomey precolonial, George Hardy se apresura a subrayar la fidelidad de su autor a la madre patria: "Ciudadano francés, no concibe por lo demás otra patria posible que la nuestra, y se sorprendería muchísimo sí se le confiriera imprudentemente la menor tendencia autonomista." El razonamiento es el mismo, aunque ya más abierto, en Robert Delavignette a propósito de Léopold Sedar Senghor: "Él nos es fiel, pero irrumpe en nuestra literatura con toda el África consigo."

Esta irrupción de las literaturas africanas es acogida con bombo y platillo en el famoso *Orfeo negro* de Jean-Paul Sartre, que introduce la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, realizada por Léopold Senghor en 1948. Aunque la *Anthologie* atestigua el fin del monopolio europeo en materia de crítica literaria africana, su prefacio da buena cuenta de las dificultades de una lectura blanca y del sentimiento de mala conciencia que la acompaña. Fundamental para todo análisis de la recepción de la literatura negra en Francia, el texto de Sartre saluda debidamente la gran epifanía poética de la negritud, y destaca sus componentes esenciales: pasión por el sufrimiento, búsqueda de la identidad perdida, retorno al país natal, descenso a los "infiernos resplandecientes del alma negra", auto de fe del lenguaje. Conjuntamente, el autor de *Mains sales* [*Manos sucias*] insiste en el carácter escandaloso de este surgimiento poético, escandaloso por supuesto para los "europeos por derecho divino", acostumbrados desde hace siglos a "ver sin ser vistos". Pero he aquí que "el bozal que cerraba esas bocas negras" ha sido suprimido y "hoy estos hombres negros nos miran y nuestra mirada refluye dentro de nuestros ojos".

Con todo, este vibrante homenaje rendido a la negritud va acompañado de reservas que limitan singularmente su alcance. Después de insistir en la dimensión evangélica de la poesía negra —"anuncia la buena nueva: el reencuentro de la negritud"— Jean-Paul Sartre termina con la negatividad de esta misma negritud, "tiempo débil de una progresión dialéctica" al término de la cual parece destinada a desaparecer y a fundirse en una síntesis superior

que no es otra que "la realización de lo humano en una sociedad sin razas". Así pues, de una manera que puede parecer algo apresurada, el autor de *Orfeo negro* llega a una conclusión en forma de veredicto: "La negritud está para ser destruida, es pasaje y no culminación, medio y no fin último."

Tendremos obviamente la ocasión de volver sobre el contenido hoy tan debatido de la negritud y sobre las interpretaciones, múltiples y divergentes, a las que ha dado lugar, pero a través del análisis de Sartre vemos ya perfilarse dos actitudes que definen un doble sistema de lectura con respecto al objeto literatura africana. Por un lado, una perspectiva ecuménica, pronta a recuperar esta literatura englobándola en un cierto número de corrientes más generales, surrealismo, literatura revolucionaria y proletaria, etc.; y, por el otro, una lectura que buscará destacar las características propias, la especificidad. Este problema de la especificidad de las literaturas africanas se plantea con tanta más agudeza cuanto que en este caso el criterio lingüístico es inoperante —las literaturas africanas se escriben esencialmente en francés, inglés y portugués— y que, por lo mismo, hace falta definir características separables de la tutela occidental y conferirles una autonomía real. A ello se dedican los fundadores de la negritud, sus epígonos y sus numerosos exegetas.

En espera de que este dispositivo analítico se despliegue plenamente y mientras florecen las primeras obras maestras de la negritud, procedentes tanto de África como del Caribe o de Madagascar, lo que se va perfilando es todo un proceso de reconocimiento de las literaturas africanas. La creación en 1947 de Présence Africaine, a la vez revista y editorial, marca el comienzo de una serie de iniciativas que encuentran su prolongación natural en los dos congresos internacionales de París (1965) y de Roma (1959), en tanto que empiezan a aparecer una serie de periódicos como *L'Afrique Marche*, apoyado por Lamine Diakhaté, *La Vie Africaine*, de Olympe Bhêly-Quenum, o *L'Afrique Actuelle*, dirigido por Paulin Joachim, etc., en los que se despliega una crítica literaria autóctona.

Sería justo señalar también el papel pionero que desempeñaron en África revistas como *Liaison* en el Congo, *Souffles* en Marruecos, e incluso mencionar la efervescencia intelectual cuyo teatro ha sido el antiguo Dahomey durante casi medio siglo de colonización, ejemplos estos de fenómenos a veces ignorados o aminorados en provecho casi exclusivo de las turbulencias parisienses.

A pesar de todo, fue a orillas del Sena donde nació el movimiento de la negritud. Su primera manifestación anticipada fue una especie de manifiesto-programa con título provocador, *Légitime défense*, publicado en 1932, pero fue sobre todo en torno al diario *L'Étudiant Noir*, fundado en París en 1935 por Léon Damas, Aimé Césaire y Léopold Senghor, donde cristalizaron las

reivindicaciones y las aspiraciones a un renacimiento cultural negro. De inspiración francamente francófona en sus inicios, la negritud ha ejercido durante casi diez años un verdadero monopolio literario y un papel de locomotora cultural con respecto al conjunto del continente africano. La ideología de la negritud, articulada en torno a un anticolonialismo a veces virulento y a un lirismo militante, estuvo en el origen del éxito que tuvieron Léopold Senghor y David Diop entre los estudiantes lusitano-africanos reunidos en Lisboa en la Casa dos Estudentes do Imperio. Pero fue ante todo en el África anglófona donde, momentáneamente, se ejerció la influencia del movimiento nacido en 1935, en París.

Al lanzar en 1957 en Ibadan, Nigeria, la revista *Black Orpheus*, Janheinz Jahn y Ulli Beier, dos africanistas alemanes, rendían homenaje explícito al *Orfeo negro* de Jean-Paul Sartre publicado nueve años antes. Por lo demás, las primeras entregas de la revista estuvieron dedicadas más que nada a la publicación de traducciones de escritores africanos y antillanos de lengua francesa, y no fue sino a partir de 1960 cuando surgió un movimiento de reacción contra la negritud, considerada a la vez demasiado teórica y exageradamente idealista.

Estos mismos reparos fueron retomados más tarde entre los francófonos, en particular en ocasión del Festival Panafricano de Argelia, en 1969, y después en el Coloquio de Villetaneuse en 1973, en el cual el jefe de los contestatarios, Tidjani-Serpos, no vaciló en denunciar el carácter en su opinión anacrónico e inoperante de la negritud senghoriana. Tchicaya, quien, a su vez, ve en la negritud "una abominable diversión", agrega: "me niego a caer en la trampa que quiere que la cultura se haga con reminiscencias vagas del pasado. Ésta es otra manera de oprimir, de pervertir, de distraer". Esta misma idea de distracción es la que desarrolla a su vez el haitiano René Depestre, quien tras considerar que "la negritud fue un momento determinante de este siglo" manifiesta enseguida que se ha convertido en una empresa de zombización.

Ante esta verdadera andanada, Lilyan Kestelloot, quien estuvo en gran medidada en el origen del interés prestado a la literatura africana en Francia, formula dos observaciones. La primera para observar que "la negritud se ha convertido en algo así como la víctima propiciatoria de las desgracias africanas". La segunda para subrayar que, frente a estos ataques, "Leopold Senghor, quien fue y sigue siendo el único teórico de esta negritud-ideología, la defiende con mucha sutileza y energía, modificando y ajustando sin cesar su sistema en función de las críticas que se le hacen" (Coloquio de Villetaneuse, *op. cit.*). Prueba elocuente de ello son los cinco volúmenes de *Liberté*.

Un análisis de este *corpus* todavía poco explorado permitiría sin duda

circunscribir con mayor precisión los componentes de la negritud senghoriana, determinar sus fases sucesivas y matizar el carácter a veces perentorio de declaraciones que se remontan a la juventud del poeta. La vía ha sido abierta por Michel Hausser, quien en su tesis *Essai sur la poétique de la Négritude* (1986) se dedica a demostrar el carácter a la vez histórico y mítico del movimiento. Histórico porque se puede situar la negritud con precisión en el periodo comprendido entre 1934 y 1950, que corresponde por otra parte a la última fase de la colonización, cuya decadencia la negritud contribuye a acelerar. Pero mítico también en la medida en que, con sus procedimientos y sus estrategias, la negritud tiende a expresar la totalidad del mundo negro y funciona en realidad como un contramito que responde al conjunto de las representaciones del hombre negro elaboradas desde hace siglos por el hombre blanco.

II. LA INTERTEXTUALIDAD EN ACCIÓN

Expresión de una conciencia ocultada por mucho tiempo, era natural que las literaturas africanas trataran de desprenderse de una perspectiva globalizante y eurocentrista, que no veía en ellas más que la rama exótica de las literaturas europeas. Fundada por derecho propio, la empresa presenta no obstante algunos obstáculos en la medida en que es difícil afirmar que producciones literarias escritas en francés, inglés o portugués, y cuyos modelos formales tienen su origen en la cultura occidental (por ejemplo, la novela), no pueden legítimamente comprenderse más que por referencia a un sistema de valores autárquico, "auténticamente" africano.

A fin de delimitar el campo de los estudios literarios africanos, tenemos que relativizar cierto discurso ideológico y volver a colocar las obras en su situación histórica concreta, para poner de manifiesto su escalonamiento en el tiempo, su diversidad y, sobre todo, sus diferencias de estatus.

En este panorama, es evidente que la literatura oral ocupa, cronológicamente, el primer lugar. Literatura secular, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos, esta literatura oral constituida por mitos, cuentos, panegíricos y epopeyas ha sido objeto de numerosos trabajos de carácter antropológico o lingüístico, con menor frecuencia literario, y su importancia es hoy unánimemente reconocida, aunque sólo sea por el papel cultural determinante que sigue desempeñando para el 80 por ciento de los africanos todavía al margen de la alfabetización.

En tanto que objeto del discurso ideológico, la literatura oral se halla

también presente en los debates en torno a la autenticidad africana, mismos que suelen restringirse a lo político y a lo cultural y sobre los que tendremos oportunidad de volver. Por ahora baste señalar que una parte considerable de esta tradición oral está dedicada a la celebración de los héroes del pasado y de sus hazañas, reales o imaginarias, lo cual explica sin duda el interés que los alumnos de la Escuela Normal William-Ponty concedieron al patrimonio cultural de sus respectivos países en los años treinta-cuarenta y, más cerca de nosotros en el tiempo, aclara la celebración de un Sunyata o de un Chaka por una pléyade de escritores contemporáneos, entre los que se cuentan Léopold Senghor y Tchicaya U Tam Si.

Durante mucho tiempo consideradas sociedades "sin escritura" —lo cual equivalía a veces a una condena—, varias comunidades, en particular en la parte austral del continente, no esperaron la llegada de los europeos para dotarse de literaturas en lenguas vernáculas. En primer lugar, hay que citar a Etiopía, cuyas literaturas, primero en ghez y después en amárico, cuentan entre las más antiguas. En una segunda etapa, la influencia del islam y su corolario, la introducción de la lengua del Corán, tienen como consecuencia el desarrollo a partir de la Edad Media de una importante literatura en árabe cuyas ramificaciones se encuentran lo mismo en Tumbuctú, intenso foco cultural en el siglo XVI, que en la parte oriental de África, donde el árabe sirve para transcribir el *corpus* swahili, o en el Senegal, donde florecen, a partir del siglo XVIII, las literaturas wolof y peule a las que últimamente se han dedicado trabajos eruditos.

A partir del siglo XIX es cuando empieza la influencia occidental, esencialmente por la acción evangelizadora, sobre todo en las zonas de influencia británica, donde los misioneros protestantes se dedican a fijar una serie de lenguas africanas mediante la escritura. Preocupados por difundir la palabra de Dios entre las mayorías, empiezan por traducir la Biblia (o por lo menos fragmentos importantes de ella), antes de proponer a sus lectores neófitos adaptaciones de textos edificantes como *Pilgrim's progress* [*El progreso del peregrino*] de John Bunyan que desde 1923 se había venido difundiendo en treinta lenguas africanas.

Este celo apostólico engendraría vocaciones literarias diversas entre los nuevos conversos, que se dedicarán entonces a la elaboración de himnos religiosos, de epopeyas o de narraciones alegóricas; entre las más conocidas figuran *Chaka* de Thomas Mofolo, *The forest of thousand daemons* del nigeriano Daniel Fagunwa (texto traducido del yoruba al inglés por Wole Soyinka) y, por supuesto, el célebre relato de Amos Tutuola, *The palm-wine drinkard*, traducido al francés por Raymond Queneau en 1952. Estas literaturas por mucho tiempo ignoradas o despreciadas son actualmente objeto de

todo un trabajo de revaluación y pueden ofrecer al investigador un campo de investigación nada deleznable. Valdría la pena evaluar en particular la parte de las influencias bíblicas y la de los mitos y las cosmogonías africanas en los relatos de inspiración, cuando no de factura, cristiana engendrados por el celo misionero.

Por último, natural y prioritariamente, se inscriben en el campo de los estudios literarios africanos los textos más modernos redactados en las tres lenguas europeas de penetración colonial: el francés, el inglés y el portugués. Se observará por otra parte que, a la inversa de las literaturas anglófona y francófona, muy conocidas y ampliamente descritas, la literatura lusófona sigue siendo desconocida del público culto, en particular por la falta de traducciones suficientes.

Obviamente con estas literaturas escritas en lenguas europeas se plantea un problema de identificación que no hemos encontrado en los dos casos precedentes. Pues si bien no cabe duda que las literatuas modernas tienen su origen común en el hecho colonial a la vez que en una reacción cultural a este mismo colonialismo, y en una reivindicación de la identidad cultural, no por ello la especificidad de las literaturas modernas ha dejado de ser problemática para los comentaristas, algunos de los cuales no dudan en plantear la pregunta: "¿Qué es lo que diferencia una novela escrita por un africano de una novela colonial producida por un europeo?"

Nos introducimos de este modo en la problemática ya mencionada de la especificidad de la obra literaria africana contemporánea o, si se quiere, la de lo que le confiere su "africanidad". Léopold Senghor ha sido uno de los primeros en contestar a esta pregunta puesto que el concepto de negritud, cuyo paladín ha sido, se define precisamente como "el patrimonio cultural, los valores y sobre todo el espíritu de la civilización negroafricana". De una manera más formal, el autor de *Chants d'ombre* cree percibir en la negritud una forma de expresión específica basada en el ritmo y en el tono: "La monotonía del tono es lo que distingue a la poesía de la prosa, es el sello de la negritud, el hechizo que hace acceder a la verdad de las cosas esenciales."

En la huella del movimiento de la negritud, ciertos exegetas han intentado, con fortuna desigual, delimitar los contornos de la africanidad. Unos, como Janheinz Jahn, autor de *Muntu: las culturas neoafricanas* (1961), o el padre Tempels, a quien debemos una obra controvertida sobre *La philosophie bantou* (1949), creen encontrarla en un sistema vitalista que se organiza en torno a una jerarquía de fuerzas que gobiernan el universo, y cuyas manifestaciones se expresan en un estilo específico articulado en torno a la imagen y al ritmo. Para otros, es el criterio etnográfico, el de la raza y el origen geográfico, el que confiere a la obra el sello de la africanidad, cuando no la inscripción de

su autor en una corriente ideológica marcada por la rebelión y el compromiso. Se habrá reconocido aquí el trabajo fundador de Lilyan Kesteloot, cuyas tesis son retomadas incansablemente por numerosos epígonos de la crítica negro-africana.

Se corrobora así que este problema de la africanidad está lejos de lograr el acuerdo entre los espíritus. La vacilación que preside la selección de textos y de autores que Léonard Sainville ofrece en 1968 con el título *Romanciers et conteurs négro-africains* lo demuestra una vez más. Al llevar a cabo su inventario, Sainville encuentra algunos autores no africanos que han asimilado de tal modo, desde dentro, el punto de vista negro, que nada, *a priori*, permite distinguirlos de éste. Tal es el caso por ejemplo de Jorge Amado en *Bahía de Todos los Santos*, o también el de *Camaxilo*, de Castro Soromenho. No obstante, consciente de la dificultad que plantea esta selección, el autor matiza su afirmación cuando, al final de la obra, distingue en las bibliografías a los autores propiamente negroafricanos de los "autores blancos, amigos del mundo negro".

Otra manera de abordar el problema consiste entonces en interrogarse sobre la estructura de las obras literarias producidas por escritores africanos para descubrir tanto en el plano del contenido como en el de la forma la parte de las influencias autóctonas y la de las influencias extranjeras. El peso de la herencia tradicional varía evidentemente mucho de un autor a otro y de un periodo a otro. En particular, parece que los escritores de la primera generación han estado mucho más marcados que sus hermanos menores por la institución escolar y por las normas de lenguaje trasmitidas por ella. Pero aun en este caso, no siempre es fácil separar las cosas, como se puede comprobar en el caso de Léopold Senghor. Mientras que algunos críticos señalan la parte que desempeñan las influencias occidentales (Claudel, Saint-John Perse, etc.) en la obra del poeta senegalés, éste trata de demostrar en el posfacio de *Etiopiques* que a él lo marcaron ante todo los "seres y las cosas de [su] región: algunas aldeas sereres perdidas entre los tann, los bosques, los bolong y los campos". Y agrega: "Si lo que se quiere es encontrarnos maestros, sería más sabio buscarlos en África. Como los manatíes van a beber a la fuente de Simal."

Este anclaje de la obra literaria en la herencia de la tradición oral nos parece sin embargo más deliberada y más pregonada en las producciones contemporáneas.

No por ello la parte de la herencia colonial, encarnada ante todo en la escuela, debe ser minimizada en la aprehensión del *corpus* africano. Laica o religiosa, la escuela ha desempeñado un papel considerable en la promoción de las élites africanas, sobre todo en las de la primera generación. De Bernard

Dadié al jeque Hamidu Kane, pasando por Ngugi wa Thiong'o y Camara Laye, la mayoría de los grandes autores clásicos han mencionado la importancia de este rito de pasaje, esencial para el surgimiento social del individuo, y es evidente que los modelos que propone la institución escolar han desempeñado un papel nada deleznable —pero tal vez todavía mal apreciado— en la formación de la mayor parte de los escritores africanos, francófonos y anglófonos.

En los anglófonos, entre las influencias que se descubren, además de *Pilgrim's progress*, ya mencionada, la de la Biblia no es nada despreciable cuando se sabe el papel que ha desempeñado en la enseñanza de las escuelas misioneras, protestantes en su gran mayoría. Para convencerse basta leer la novela del escritor kenyano Ngugi wa Thiong'o, *Weep not child*, relato de aprendizaje en parte autobiográfico, en el que la herencia bíblica se transparenta casi en cada página.

Se debate mucho también en torno a las influencias literarias occidentales que han afectado a los escritores africanos. Si bien el impacto de los maestros del naturalismo y del realismo francés de fines del siglo XIX es patente en un buen número de novelistas (en particular en el senegalés Sembene Ousmane), no por ello habría que menospreciar el de los grandes autores rusos (como Gorki) y de los maestros de la prosa norteamericana de principios del siglo XX, Dos Passos, Steinbeck, Hemingway. La hipótesis de la influencia surrealista se ha propuesto en varias ocasiones a propósito de Césaire (en quien parece muy plausible) y de Senghor, quien se defiende de ello y pretende que prefirió a Victor Hugo, Alexandre Dumas y Corneille a André Breton y sus amigos. Es asimismo verosímil pensar que escritores como Wole Soyinka han estado muy marcados por los grandes clásicos ingleses, empezando por Shakespeare y los isabelinos, cuya huella manifiesta está en el teatro del premio Nobel de literatura 1986, por no hablar de poetas menos conocidos cono T.S. Eliot o Yeats, cuya huella es perceptible en la obra de Chinua Acheb, por ejemplo. Cabría preguntarse también, por ejemplo, sobre la parte que desempeñaron algunos autores menores, y hasta populares, en la formación de los escritores africanos.

Una búsqueda de este tipo —observa con razón Albert Gérard—, no puede dejar de deparar algunas sorpresas, puesto que los criterios de apreciación del lector africano son muy diferentes de los del lector europeo. En el campo francés, sabemos que muchos adolescentes africanos consideran que *Madame Bovary* es una obra de una comicidad excepcional... [*Essais d'histoire littéraire africaine*, 1984].

En esta búsqueda, tampoco podríamos dejar de lado el peso de las ideologías,

y en particular del marxismo, que ha marcado, con mayor o menor profundidad, a un buen número de escritores emparentados con el movimiento de la negritud: Aimé Césaire, René Depestre, Sembene Ousmane, etc. En el punto opuesto, la tesis de Martin Steins, *Les antecédents et la genèse de la négritude sengorhianne*, tiende a demostrar que Léopold Senghor habría sido más sensible a las ideas trasmitidas por la extrema derecha francesa en el periodo de entre guerras, a las que la revista *La Race Nègre* pudo, por razones que le eran propias, servir por un momento de trasmisora.

Constatamos —escribe el autor— que algunas de las ideas clave de la negritud surgen en el preciso momento en que los futuros apóstoles de la negritud toman también la palabra y cuatro años antes de que se forjara el término. Al mismo tiempo, el aspecto político de estas consideraciones, su aplicación a la lucha por la emancipación, se muestra sumamente hostil a las doctrinas internacionalistas de izquierda; según sus propias declaraciones, se inspiran en el ejemplo alemán.

En tiempos más recientes, el campo de las letras africanas parece estar atravesado por numerosas corrientes de influencia, muchas veces de origen extraoccidental, como es entre otros el caso de los novelistas latinoamericanos en relación con sus homólogos africanos. Así, se ha podido comprobar la influencia de Gabriel García Márquez en las novelas del congolés Sony Labou Tansi, influencia que por lo demás el autor de *La vie et demie* reconoce y reivindica, en nombre de la "tropicalidad", que parece servir de denominador común a las escrituras de uno y otro continente. Por último, con el desarrollo de las relaciones sur-sur vemos perfilarse toda una corriente de intercambios entre escritores que no por estar alejados geográfica o culturalmente son menos solidarios en su manera de captar el mundo. Así pues, la colección de poemas de Jean-Marie Adiaffi, de Costa de Marfil, *D'éclairs et de foudre*, está penetrada de reminiscencias de Aimé Césaire, de Martinica, y de Tchicaya U Tam Si, del Congo.

En tanto se multiplican y diversifican las corrientes de influencia, la producción literaria africana es asimismo objeto de una serie de cuestionamientos que tratan de plantear en términos nuevos la relación que guarda con la tradición oral y con las lenguas vernáculas.

III. LAS GRANDES DIRECCIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Entre las grandes direcciones que se pueden percibir en la investigación africanista actual encontramos preocupaciones relativas a la delimitación del

espacio literario y a la tipología de los géneros literarios, reflexiones sobre la integración de la tradición a la escritura contemporánea y, por último, interrogaciones en torno al surgimiento de una escritura nueva, como consecuencia de una serie de cuestionamientos.

No se han olvidado las declaraciones de Frantz Fanon, quien en el capítulo de *Les damnés de la terre* [*Los condenados de la tierra*] dedicado a la "cultura nacional" asimila el combate del intelectual colonizado a "una inmersión en las entrañas de su pueblo".

> Esta inmersión —prosigue Fanon— no es específicamente nacional. El intelectual colonizado que decide combatir las mentiras colonialistas tendrá que librar la lucha a escala del continente [...] La cultura que se arranca del pasado para ser desplegada en todo su esplendor no es la de su país [...] El intelectual colonizado que ha ido muy lejos en su adhesión a la cultura occidental y que se propone proclamar la existencia de una cultura no lo hace nunca en nombre de Angola o de Dahomey [...] El negro [...], cuando decide hacer obra cultural, se da cuenta de que la historia le impone un terreno preciso y que le es necesario manifestar una cultura negra [...]

De estas premisas Fanon concluye que el intelectual africano ha caído en la trampa de entrada y que, aun después de haberse separado de la tutela efectiva del colonizador, le ha sido impuesto por el adversario el terreno de una lucha ideológica que no podía más que conducirlo a favorecer una cultura a escala continental, en detrimento de las culturas nacionales. A esto, que Fanon considera un callejón sin salida, un atolladero, según sus propios términos, contrapone el principio de las nacionalidades y juzga que la edificación de una verdadera cultura nacional es indisociable de las luchas de liberación. Hay que recordar que Fanon endereza esta severa requisitoria principalmente al fundador de la negritud y a sus amigos, pero no por ello deja de contribuir a los cimientos teóricos de un debate que no ha perdido nada de su actualidad.

Encontramos en efecto una clara tendencia, en los críticos y en los comentaristas de las literaturas africanas, a contemplar cada vez más el fenómeno cultural desde el punto de vista nacional. En tanto que la mayor parte de los estudios dedicados a la literatura africana publicados en el transcurso de las décadas precedentes siguen considerando la producción literaria en su aspecto global, Rober Cornevin, uno de los primeros, procede en su libro *Littérature d'Afrique noire de langue française*, publicado en 1976, a abordar país por país. Se franquea un paso más con la publicación, en ese mismo año, de la *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, elaborada por Jean-Baptiste Tati-Loutard. No obstante, ni en uno ni en otro caso los autores de estas obras plantean el problema teórico de las literaturas nacionales, que en cambio es abordado sin rodeos por A. y R. Chemain en su *Panorama*

critique de la littérature congolaise (1979), por Amadou Koné en su *Anthologie de la littérature ivoirienne* (1983) y por Kadima-Nzuji, autor del prefacio de la *Anthologie de la poésie camerounaise d'expression française*, compilada bajo el título *Poèmes de demain* (1982) por Paul Dakeyo.

Cada país —observa el crítico del Zaire— vive una situación que le es particular y a la que trata de aportar una respuesta específica en función de sus intereses y de sus objetivos. Por lo tanto, la literatura, que es una manera de respuesta a las solicitaciones y basta a los retos de nuestro medio y de nuestro tiempo, se impregna naturalmente de corrientes ideológicas que informan y subtienden su lugar de producción. La literatura se plantea entonces como espejo de la conciencia colectiva. De ahí la necesidad y la urgencia de fundar un discurso crítico que pueda designar y describir con fortuna este fenómeno nuevo que es el surgimiento de las literaturas nacionales en África.

Este enfoque nacional del fenómeno literario no goza de unanimidad en las filas de los escritores y algunos no ocultan su desconfianza con respecto a un método que corre el riesgo o de girar hacia el nacionalismo, o de marginalizar todavía más a África, o bien de sumar ambos inconvenientes. Así pues, Sony Labou Tansi, brillante representante de la nueva generación, afirma, sin por ello renegar de sus orígenes, que si él escribe "es ante todo para los hombres y no solamente para los congoleses". El autor de *La vie et demie* juzga por su parte que el concepto de literatura nacional sigue siendo "vago" y deplora el fenómeno de marginalización que en su opinión afecta al conjunto de las producciones literarias africanas. No obstante, no pierde la esperanza de verlas algún día reconocidas en escala mundial, al lado de las literaturas de América Latina, de las que es un gran admirador.

El fenómeno del surgimiento de las literaturas africanas parece, pues, sometido a la jurisdicción de un enfoque plural que combine la observación de los hechos, el análisis del proyecto político, nacional o federal, y la incorporación del aparato institucional, sin el que no podrían tener verdadera existencia.

Como nos invitan a hacerlo un buen número de observadores, podemos considerar que una literatura existe desde que pone a disposición del lector un cierto número de obras cuya especificidad radica en su temática, su escritura, su arraigo en una cultura y en los modelos en los que ésta se inspira. Aquí es donde tendría que intervenir un estudio minucioso de las preocupaciones propias de este o aquel escritor, de su estilo, de las influencias literarias y culturales que su obra refleja, del imaginario en el que están inmersas sus creaciones, del "genio" de la nación o del grupo étnico del que el escritor pretende ser a la vez portavoz y espejo... Por tanto, es obvio que, para limitarnos a este único ejemplo, una lectura de la trilogía de Massa M. Diabaté,

Le lieutenant, *Le coiffeur* y *Le boucher de Kouta*, sólo puede ser pertinente en la medida en que se apoya en un sólido conocimiento del medio sociocultural, político y religioso malinés, y más concretamente todavía en la región de Kita, de donde es originario su autor.

Sin embargo, para desempeñar su papel, este *corpus* de obras "nacionales" ha de intergrarse dentro de un campo ideológico, y corresponde al aparato del estado fundar y poner en acción el discurso que permitirá que esta literatura sea percibida verdaderamente como nacional. Para existir, una literatura tiene necesidad de ser reconocida por aquellos de quienes habla y a los que se dirige, y para ello requiere no sólo cierto consenso, sino también instituciones, es decir, editoriales, bibliotecas públicas, revistas, academias, premios literarios, redes de distribución y de difusión del libro y del pensamiento (universidades, escuelas, medios de comunicación...), asociaciones de escritores, etc. Tal vez no esté por demás recordar aquí el papel nada despreciable que pueden desempeñar en esta toma de conciencia las condiciones que presidieron el surgimiento de la conciencia nacional. La larga y dolorosa crisis en la que se gestaron la Argelia o el Kenia independientes explica hasta cierto punto el vigor del sentimiento nacional que reflejan muchas de las obras literarias procedentes de ambos países.

Tampoco habría que dejar de lado la imagen que de sí misma da esta literatura en el extranjero; estos fenómenos de recepción que analiza el método comparatista proporcionan a menudo valiosas indicaciones sobre la precepción y la repercusión —éxito y fortuna— de una obra literaria o de una corriente de pensamiento y de sensibilidad. Así, numerosos lectores africanos de Sembene Ousmane son más sensibles al carácter panafricano de sus novelas (y de sus películas) que a su dimensión propiamente nacional, lo cual o bien da lugar a una interpretación favorable (a partir de un caso particular Sembene llega a lo universal), o bien, por el contrario, a una interpretación desfavorable (Sembene Ousmane es un apátrida, no ha logrado dar cuenta de la especificidad nacional senegalesa...).

Por último, hemos de aceptar que en esta discusión sobre las literaturas nacionales no se puede obviar el problema espinoso de las lenguas de expresión. Víctima en buena parte de su territorio de un fenómeno de "glotofagia" (neologismo que Louis-Jean Calvet utiliza en su libro *Linguistique et colonialisme*, 1974), el África negra se halla obviamente confrontada a una multiplicidad de problemas lingüísticos planteados por la imposición colonial de lenguas extranjeras de gran difusión, y si por razones históricas muchos escritores se expresan en francés, en inglés o en portugués, no por ello el porvenir de dichas lenguas en África deja de ser problemático. No cabe duda de que estas lenguas han desempeñado y continúan desempeñando en algunos

países un papel federativo al mismo tiempo que asumen una función de guardianes de la tradición, pero asimismo se puede observar, por ejemplo en Tanzania, el retroceso de la lengua exófona en beneficio de una lengua africana, el swahili. ¿Y qué decir de un estado como Nigeria, para el cual es preciso hablar no de una literatura nacional sino de varias literaturas nacionales que, según los territorios de los que provienen, utilizan el inglés, el yoruba, el hausa o el árabe? Como observa A. Gérard, "la literatura nacional de Nigeria existe en varias lenguas... y ningún historiador puede pretender dar cuenta de ella de manera aceptable para los nigerianos si no toma en cuenta las diversas corrientes lingüísticas" ("Tiers monde et science littéraire; vers un nouveau concept de littérature nationale", en *Cultures et Développement*, Universidad Católica de Lovaina, vol. XIV-I, 1982).

La vitalidad de algunas literaturas escritas en las lenguas africanas plantea evidentemente el problema de la relación del estado con estas formas de expresión, como lo muestran países como Togo y en menor medida el África central y el Congo. ¿Acepta el estado dichas formas, las combate o pretende ignorarlas? Por último, este recuento de los problemas planteados por el surgimiento de las literaturas nacionales quedaría incompleto si no se mencionara el problema de una literatura que se podría calificar de "literatura sin fronteras", por pertenecer a escritores que, voluntariamente o no, escriben desde un lugar (exilio, organización internacional...) que desborda el espacio nacional sin por ello renegar de él.

La tipología de los géneros literarios africanos suscita también algunas preguntas en la medida en que las categorías habituales (novela, poesía, teatro), heredadas de los modelos occidentales, son cada vez más objeto de cuestionamiento. En los novelistas en particular, se percibe un intenso trabajo de desconstrucción y de reescritura que, en autores como Williams Sassine, Jean-Marie Adiaffi, Wole Soyinka, Werewere Liking, Gabriel Okará, etc., desemboca en obras híbridas en las que la mezcla de géneros parece ser la regla.

Pero es nuevamente en el plano de la integración (¿reintegración?) de la tradición oral (o de algunos de sus elementos) en un universo escritural africano donde se manifiesta con mayor claridad una vigorosa tendencia al cambio. Hay aquí un vasto campo de observación que puede ser de interés para el comparatista desde una doble perspectiva: por una parte la de la delimitación del lugar, el funcionamiento y el estatus de la tradición oral en la escritura contemporánea, y por otra la del análisis las nuevas formas literarias —si es que las hay— engendradas por este movimiento.

Como hemos visto, algunos detractores de la negritud han denunciado su carácter mistificador y alertado a sus partidarios contra el peligro de desviación romántica del que les parece que es portadora. Siguiendo a Yambo

Ouologuem y su novela iconoclasta, *Le devoir de violence*, Stanislas Adotevi se pregunta sobre la situación de las tradiciones en el África de hoy: "¿Desempeñan éstas todavía el papel que han de desempeñar en un África exasperada por la yuxtaposición de culturas? ¿O no son más que el lugar irrisorio de pensamientos estrechos sobre el trasfondo de prácticas resignadas?" (*Négritude et négrologues*, 1972).

Sin sobrevalorar el discurso de la nostalgia —puesto que la tradición es asimismo objeto de recuperación política—, podría interesarse el investigador en los avatares de los modelos tradicionales de la literatura africana desde sus orígenes. En la ponencia que presentó en el XIV Congreso de la SFLGC en Limoges, Robert Pageard estudia las relaciones entre los comportamientos ancestrales y la literatura moderna buscando detectar en ellas sucesivamente la evocación de manifestaciones religiosas basadas en el mito arcaico, la inserción de traducciones de relatos cosmogónicos o épicos, la utilización del estilo oral, o también las reminiscencias "instintivas" de elementos pertenecientes a la tradición y en particular a la palabra iniciática. Esta interrogación sobre la vitalidad y el ascendiente del modelo tradicional está en el origen de una serie de trabajos de amplitud y de naturaleza variables.

Amadou Koné ha dedicado una investigación al estudio del mito en la narración heroica tradicional en la que llega a la conclusión de que éste sobrevive en la novela africana moderna, aunque de manera fragmentaria y a veces paródica. Por su parte, Jean Derive sometió *Les soleils des indépendancies* a un análisis que acaba distinguiendo dos niveles claramente diferenciados en la utilización que hace Kourouma de la palabra tradicional. Por una parte, el *collage*, común en las novelas situadas en el medio tradicional, y que se reduce las más de las veces a poner en boca de los personajes proverbios, cuentos o cantos. Por otra parte, la amalgama, procedimiento más sutil en el que Amadou Kourouma destaca y que consiste en colocar al lector, mediante un complejo juego de interferencias, en la misma posición que el malinké respecto de la cultura de la que habla.

Inversamente, Jeanne-Lydie Goré, al interrogarse sobre la presencia de lo sagrado en la literatura africana, estima que las referencias al mito siguen siendo fugaces. Esta autora contrapone "la riqueza del imaginario tradicional" a la "pobreza estereotipada de la simbólica novelesca", y observa que la elección de la forma novelesca culmina muchas veces en una disolución y una desacralización del mito. Sin impugnar la demostración de Jeanne-Lydie Goré, en Limoges nos preguntamos si hoy en día no cabría matizarla, ya que la estructura de las obras contemporáneas remite cada vez más, en grados variables, a estructuras míticas tradicionales, a relatos sobre el origen, a genealogías, al tema de la gemelidad, etc. Los ejemplos no faltan, desde Jean-

Marie Adiaffi (*La carte d'identité*) hasta Sony Labou Tansi (*La vie et demie, L'état honteux*), pasando por Amos Tutuola (*The palm-wine drinkard*), Amadou Hampaté Bâ (*L'étrange destin de Wangrin*), Alioum Fantouré (*Le récit du cirque de la vallée des Morts*), Wole Soyinka (*The interpreters*), Gabriel Okara (*The voice*), etc., sin hablar de las nuevas figuras míticas engendradas por la lucha por la independencia, como la de Patrice Lumumba, indisociable de la obra poética de Tchicaya o de la obra novelesca de Sylvain Bemba (*Léopolis*), o también la de Jomo Kenyatta, cuya figura carismática acecha en la obra novelesca de Ngugi wa Thiong'o (*Weep not child, Petals of blood*.

No obstante, es preciso señalar que si bien el mito sobrevive en la literatura moderna muchas veces lo hace de manera desplazada, cuando no paródica, con respecto a los orígenes. Alain Ricard observa así que el recurso a la tradición reviste a veces el aspecto de una construcción ideológica moderna, como en el caso de los relatos históricos engendrados por el nacionalismo de los años sesenta y contemporáneos del acceso a la independencia de la mayoría de los estados africanos. Los escritores que transcriben las hazañas de Sunyata, Chaka o Changó proceden en efecto a una relectura moderna del mito que puede llegar hasta la manipulación, razón de más para ser prudente y evitar todo "fetichismo de la oralidad". A ello nos invita, por cierto, la reflexión de unos cuantos filósofos africanos, Victor Hountoundji, Mudimbe, Ngal, Eboussi Boulaga, etc., atentos a denunciar la utilización abusiva de las tradiciones a menudo imprudentemente globalizadas y separadas de sus modos de funcionamiento y de sus situaciones concretas de origen.

Ante la imposibilidad de enumerar aquí todos los enfoques utilizados para insertar la tradición oral en la escritura moderna, es importante destacar la empresa singular de Georges Ngal en su novela intitulada *Giambatista Viko, ou le viol du discours africain* (1975).

Después de haber sido la comidilla del Zaire, este libro es considerado en la actualidad un importante hito en la reflexión sobre los problemas de la escritura en el África negra. *L'errance* (1979) es la continuación narrativa del mismo. Joven y brillante universitario africano formado en las universidades occidentales, Giambatista Viko, el protagonista epónimo del relato de Ngal, es el prototipo del intelectual colonizado imbuido de cultura occidental y que proclama el desprecio total del África. Este universitario ambicioso acaricia no obstante el peculiar proyecto de escribir una novela que estuviera liberada de la camisa de fuerza del modelo europeo y se alimentara del valioso universo mágico de la oralidad. "Sueño —declara— con una novela que siguiera el modelo de un cuento, con una novela en la que la oposición entre diacronía y sincronía pudiera borrarse, en la que coexistieran elementos de edad diferente."

Deseoso de rehabilitar a los personajes de los mitos y de las leyendas africanas y de hacerles un lugar en un universo que le debería mucho a André Breton, el protagonista anhela, así, regresar al pasado y reencontrar en él el fondo tradicional que le fue ocultado por una "educación precozmente benedictina". Sin embargo, a pesar de un parto doloroso, esta tentativa fracasará, en primer lugar tal vez porque rebasa las fuerzas y las ambiciones de G. Viko, pero sobre todo porque se enfrenta a la censura de los Ancianos. Llevado ante un tribunal que reúne a los jefes de los mayores santuarios iniciáticos de África, el protagonista es acusado de haber intentado "la violación del discurso africano" y, en consecuencia, de haber traicionado su cultura. Escuchemos la requisitoria del procurador de esta extraña jurisdicción:

La razón fundamental que me impide interpelarle a usted directamente es que nuestros universos, la palabra y la escritura, no se avienen. Entre usted y nosotros ha interpuesto usted un abismo profanador. Ha escogido el universo del libro —espacio escritural—, abandonado el que ha nutrido su infancia, alimentado sus sueños, poblado su subconsciente. Ha pretendido usted desechar el lago profundo de los símbolos, de las imágenes, núcleo donde se anuda la cohesión cultural de nuestra comunidad. Nosotros somos para usted perfectos extraños. Hemos seguido su alienación con pesar. Pero sabíamos que no llegaría muy lejos, que una nostalgia lo traería de vuelta a nuestras orillas... La gravedad de su impiedad radica en haber intentado desacralizar la oralidad. La libertad, el espacio, el tiempo del narrador, los ha querido usted redomesticar, introducirlos en el lenguaje de la novela. Acción atea, carente de fe. Como no ha llegado al resultado criminal previsto, ha extremado su presunción al grado de dejarse iniciar en nuestros ritos, esperando lograr su propósito. Al hacerlo, ha introducido la subversión en la oralidad y en el discurso occidental. Iba usted a dar a luz a personajes, héroes, textos híbridos. Por tal motivo este sacrilegio no puede quedar impune...

El proceso que se entabla a Giambatista Viko se articula, así pues, en torno a dos cargos esenciales, el de la profanación —por contaminación de dos discursos heterogéneos— y el de la traición, porque al así hacerlo el protagonista de Ngal su conducta es la de un renegado y contribuye a su manera al saqueo del tercer mundo. Después de haber sido sometido a la prueba de los proverbios, prueba que se convierte en su ruina, el renegado es condenado a "la operación regreso al país natal".

El veredicto prescribe en efecto que G. Viko y su fiel compañero Niaiseux sean obligados a recorrer el país, de un convento de cultura a otro, en una especie de errancia que tendrá una función a la vez terapéutica y catártica. *L'errance* parece ser entonces la imagen simétrica de *Giambatista Viko*, pero constituye a la vez su imagen invertida. En tanto que el primer libro se define como el espacio de la ruptura y de la disyunción, éste se inscribe en la

perspectiva de una reintegración y de una reconciliación del protagonista consigo mismo y con su medio. Larga sucesión de diálogos filosóficos —Ngal está muy marcado por toda la corriente de la epistemología contemporánea, de Bachelard a Edgar Morin, pasando por Freud y Michel Foucault—, *L'errance* proporciona a su autor la ocasión de pasar revista a los principales elementos de la problemática africana contemporánea: la alienación de las élites, la desviación y la manipulación de la tradición, el subdesarrollo y sus consecuencias a la vez materiales y morales... Si Ngal imaginó para que sirviera de contrapartida a Giambatista al personaje Pipi Milandole, verdadera caricatura del intelectual alienado, no cabe duda que es porque quiere advertir a sus contemporáneos contra los peligros del etnocentrismo occidental, en cuyas "miasmas" muchos de ellos siguen todavía inmersos, pero es también porque es consciente de las imposturas de la tradición. El pasado al que se refiere Pipi no es más que una mezcla confusa de elementos heteróclitos, un pasado de engañifa para políticos demagogos, de hecho un bloque inerte de "pensamientos petrificados".

Giambatista y su compañero estiman por su parte que el intelectual tiene que ir hasta el fondo de las cosas y a esta visión demasiado estereotipada y simplificada del pasado africano contraponen otra, fortalecida por su arraigo en el "imaginario milenario" y a la vez por su atención vigilante a los problemas del presente. "El verdadero desarrollo —señala Ngal— es ante todo un comportamiento ante la realidad presente, una manera de detectar lo nuevo por crear..." Al "nuevo humanismo de rostro de hormigón y de mirada de hierro" que muchas veces sirve de vitrina oficial al África de los poderosos Giambatista anhela contraponer un África que ya no se creería obligada a formular su propio discurso pasando por el catecismo de las ideologías occidentales, sino que recobraría la confianza en una metafísica que, nada debe a nadie:

> Estos dibujos en la espalda, en los vientres, en los tejidos, estas máscaras, estas estatuillas, han surgido de una pregunta fundamental del negro frente a la naturaleza, a la sociedad, a sí mismo. Si toda metafísica es asombro e interrogación, suscitados por el trueno, la puesta del sol..., el negro no carece de ella. Su subsuelo es una metafísica sólida.

La enérgica desmitificación a la que procede el autor de *L'errance* va acompañada por tanto, como podemos ver, de una mirada positiva hacia la sociedad africana, en cuyo seno el intelectual está llamado a desempeñar un papel importante, y es sin duda la razón por la cual, al final de una búsqueda llevada a cabo a la manera de un "yoga intelectual", Giambatista y su compañero

pueden dejar entrever días mejores, para África y para sus escritores, por fin liberados de la obsesiva tutela del Padre y dispuestos a alumbrar este relato utópico que permitirá la "reconciliación del arte y de la vida".

Estos análisis sobre el surgimiento de una literatura de contacto entre tradición y modernidad pueden complementarse con una reflexión acerca de la situación del creador y de la creación literaria en el África contemporánea. Sean cuales sean los esfuerzos emprendidos para "salvar" a una literatura tradicional tal vez menos amenazada de lo que se dice, es obvio que la relación comunitaria que une al narrador con su público tiende cada vez más a ser sustituida por un modo de comunicación basado en la escritura, es decir, en el anonimato y la soledad. Al convertirse en libro, es decir, en mercancía, al menos en una de sus dimensiones, el mensaje está obligado a pasar por un circuito de trasmisión que poco tiene que ver con el circuito tradicional. Es por tanto algo abusivo pensar, como parece creerlo Sembene Ousmane, que el escritor moderno sea el heredero directo del brujo.

En cambio, se puede considerar que el paso de una tradición oral a la literatura moderna no se formula necesariamente en términos de dicotomía y de ruptura. "Una continuidad cultural estructura todavía la vida moderna, observa con razón Jean-Marie Grassin; y aquélla es notoria en las representaciones que la literatura propone de ella. Esta continuidad hace que la literatura africana de expresión europea no sea asimilable a una extensión del campo literario de Francia o de Inglaterra" (Coloquio de Limoges, *op. cit.*).

IV. HACIA UNA REVALUACIÓN CRÍTICA

En unas cuantas décadas, la crítica de las literaturas africanas —principalmente de las literaturas modernas— ha hecho grandes progresos, a tal punto que algunos observadores han llegado a inquietarse por la proliferación desmesurada de la exégesis en relación con los textos de creación propiamente dicha. Esta desviación hacia discurso ideológico, que duplica y a veces precede a la creación literaria, parece por lo demás haber sido más marcada del lado francófono que del anglófono, y explica sin duda la famosa ocurrencia del escritor nigeriano Wole Soyinka enderezada a los partidarios de la negritud: "El tigre no proclama su 'tigritud', ¡salta sobre su presa!"

Como quiera que sea, a partir de 1961, la bibliografía crítica dedicada a las literaturas africanas no deja de crecer y su crecimiento va a la par con el aumento del número de tesis africanistas y la multiplicación de los coloquios, seminarios y encuentros, consagrados en todo o en parte al análisis de las

literaturas africanas. Los propios comparatistas han comprendido todo el interés de esta apertura en dirección al continente africano y todos los congresos, nacionales o internacionales, en los que he tenido ocasión de participar concedían a la investigación africanista un lugar importante.

La integración de las nuevas literaturas al sistema crítico ha sido inicialmente obra de universitarios y de intelectuales occidentales, pero desde hace algunos años se está llevando a cabo un relevo en las mismas filas de los intelectuales africanos que va acompañado de una serie de cuestionamientos que se refieren tanto a la delimitación espacial y temporal de las literaturas africanas como a la necesidad de ir abriendo un camino crítico específico.

Volvemos a encontrar aquí el problema antes evocado de la identidad propia de las literaturas africanas. Según las elecciones que se realicen, según la imagen que se tenga del objeto "literaturas africanas" —elemento de la *Weltliteratur*, prolongación de los modelos occidentales o espacio singular definido a partir de la raza y de la sensibilidad negras o de una comunidad de destino histórico, etc.—, se obtendrán enfoques críticos diferentes y hasta conflictivos, que, a veces, convierten la crítica en animosidad, dogmatismo o terrorismo intelectual. Recordemos las querellas que han enfrentado a partidarios y adversarios de la negritud, con los partidarios a veces atraídos en dos sentidos diferentes —como se vio en el Coloquio de Villetaneuse en 1973— entre "buena" (la negritud cesairiana) y "mala" (la negritud senghoriana). El enfrentamiento se llevó también al campo del compromiso político y todavía hoy sigue en la memoria de todos el proceso de intención de Mongo Beti contra Camara Laye, acusado de que en su novela *L'enfant noir* no estigmatizó lo suficiente el colonialismo ("Afrique noire, littérature rose", *Présence Africaine*, abril-julio de 1955).

A estos conflictos de orden ideológico se suman otros que se refieren más que nada a los aspectos metodológicos. Se reprocha entonces a los críticos estudiar el *corpus* africano con herramientas intelectuales forjadas por Occidente para obras occidentales (estructuralismo, psicoanálisis, semiótica, etc.), y esta acusación de eurocentrismo lleva incluso a algunos a rechazar la mirada europea sobre las producciones literarias africanas. Los partidarios de la teoría culturalista, o funcionalista, consideran que los productos culturales de una sociedad determinada no pueden ser entendidos y valorados a cabalidad más que dentro del sistema social del que emanan, que es el único que debe engendrar una metodología para describirlos.

Hemos señalado en nuestra obra *Littérature nègre* lo que esta teoría entrañaba de erróneo —es absurdo vislumbrar una crítica inmanente—, pero no cabe duda que no hace más que expresar por exceso los excesos propios de cierto comparatismo apresurado que tal vez no se ha tomado siempre el

tiempo de ubicar las producciones africanas en su contexto y de descubrir sus códigos culturales específicos. Para contrarrestrar esta tendencia globalizante, algunos intelectuales africanos se han visto obligados a distanciarse de los modos de lectura occidentales (como se vio en el coloquio celebrado en la Universidad Mariana Ngouabi de Brazzaville en 1981, en torno al tema "La enseñanza de las literaturas africanas en la Universidad"), llegando incluso a plantear una ruptura epistemológica y a formular una teoría negro-africana de la palabra poética (como Zadi-Zaourou o Makhily Gassama), en tanto que otros intentaban construir un "modelo" de la novela africana.

Mateso Locha, que dedicó hace poco una obra muy documentada a *La littérature africaine et sa critique* (1986), considera por su parte que la crítica literaria africana está ahora a punto de abrirse su propio camino. Se basa para ello en los trabajos recientes de dos universitarios, Mohammadou Kane (*Roman africain et tradition*, 1983) y Georges Ngal (*Giambatista Viko*), cuyas publicaciones han contribuido a rehabilitar lenguaje y mito en las producciones literarias africanas.

Así pues, contra aquellos que niegan la existencia de la crítica fuera del campo de la literatura moderna, Ngal intenta demostrar que el texto escrito no es el único que funda una verdadera crítica. Para ello, subraya la importancia y el papel de la tradición oral, vasto "texto" (en el sentido de tejido, red) constituido por cuentos, mitos, proverbios, etc., especie de memoria generadora cuya relectura, es decir, cuya reproducción o actualización implica necesariamente una crítica espontánea. En Yaoundé, con motivo del coloquio organizado en 1973 en torno al tema "La crítica africana y su pueblo como productor de civilización", Ngal se preguntaba y escribía: "¿Puede todavía el escritor africano aprender del artista tradicional? ¿Puede realmente el mecanismo de la creación en el África tradicional inspirar una escritura, sus recursos, sus caminos, sus motivos secretos, sus conexiones? Una crítica que quisiera inspirarse en dicho mecanismo, dilucidar una obra moderna africana, desmontar su arquitectura, ¿tendría que volver a andar el camino del artista tradicional?"

La respuesta a estas múltiples preguntas aparece dos años más tarde en forma de una alegoría novelesca, *Giambatista Viko*, en la que el crítico-novelista pone en escena, como hemos visto, a un intelectual colonizado que se ha metido en la cabeza la idea "de escribir una novela según el modelo del cuento". Giambatista Viko, el protagonista, considera que el escritor africano no ha llevado su empresa hasta sus últimas consecuencias, que todavía no ha logrado deshacerse por completo del yugo del personaje y del yugo espacio-tiempo tal y como los conciben los artistas occidentales.

Así pues, a juicio de Ngal, es posible rescatar el legado de la oralidad, y

es también legítimo buscar nuevas bases para la actividad crítica en la modernidad, como lo confirman por otra parte algunos trabajos contemporáneos. En consecuencia, para Mateso Locha, ha llegado el momento del encuentro, complementario y fecundante, entre las tradiciones orales (lo cual supone evidentemente un sólido conocimiento antropológico de los cimientos culturales), por una parte, y los principios de las creaciones literarias modernas, tal como han sido separados y analizados a partir del formidable salto adelante de las ciencias humanas en el transcurso del último cuarto de siglo, por otra.

El interés por las literaturas orales no es nuevo, pero hace sólo unos cuantos años que se ha pensado, como ya indicamos, en aprehenderlas en un plano formal y estilístico. Lilyan Kesteloot, quien milita en favor de este reconocimiento, deplora a su vez los errores del "comparatismo apresurado", demasiado propenso, según ella, a aplicar de manera mecánica al *corpus* africano métodos europeos inadecuados o reductores, y exhorta a los comparatistas a forjar los medios para un análisis correcto. Tres condiciones le parecen indispensables: trabajar sobre textos auténticos, no dirigirse más que a los detentadores profesionales de la tradición y, sobre todo, no interpretar nunca un texto de literatura oral fuera de su contexto sociohistórico de origen: "Un texto no puede ser verdaderamente comprendido más que si vuelve a colocarse en la colectividad que lo produjo o para la que se produjo" (Coloquio de Limoges, *op. cit.*).

Desde de un punto de vista más estrictamente pedagógico, Jean-Marie Grassin desearía una integración más cabal de las literaturas orales a la enseñanza universitaria africana. Opina que el trabajo de recabamiento y de transcripción que se ha llevado a cabo hasta ahora, por muy loable que sea, desemboca en una "momificación" de la oralidad. Sin llegar hasta donde llega nuestro colega cuando afirma que la tradición oral "muere en el terreno como los elefantes que uno abandona después de haber recogido el marfil", podemos admitir con él la necesidad de promover una pedagogía africanizada en profundidad que permitiría "conservar en el terreno, en el tejido social y en forma viva los patrimonios tradicionales" ("Perspectives pour le renouvellement de l'enseignement et la recherche en littératures africaines", *Littératures africaines et enseignement*, Actas del Coloquio de Burdeos, 1984).

Así pues, Jean-Marie Grassin sugiere un desenclaustramiento de los estudios universitarios africanos que tuviera por principal efecto atenuar el hiato entre "la tradición viva en la aldea" y "la tradición reificada en la universidad". Podría llevarse a cabo, por un lado, mediante una mayor vinculación de los que detentan la palabra tradicional con la enseñanza y con la investigación —mientras que su papel se reduce la mayoría de las veces al de informado-

res— y, por otro, incitando a los jóvenes a "practicar las grandes obras de la tradición".

Por utópicas que parezcan por ahora, de ponerse en práctica estas proposiciones generosas, facilitarían la inserción de la cultura tradicional en la modernidad, como lo desean muchos escritores contemporáneos, y acelerarían la creación de "verdaderas humanidades africanas", lo cual el comparatista no puede más que invocar fervorosamente.

Por la vía de la enseñanza, de las publicaciones y de los trabajos universitarios, la literatura comparada ha desempeñado un papel nada deleznable en el proceso de reconocimiento de las literaturas africanas. Al proponerse disipar la ilusión de aparente familiaridad que textos escritos en lenguas europeas, pero arraigados en un imaginario radicalmente diferente, pueden producir en lectores no enterados, la vía comparatista ha permitido delimitar los puntos de convergencia entre culturas africanas y cultura occidental y destacar la irreductible singularidad de las producciones literarias africanas.

Al parecer, ha llegado la hora de ampliar y rebasar el campo de las relaciones euroafricanas, ya bastante bien inventariado, con enfoques tal vez más conceptuales, más centrados en África y consistentes, por ejemplo, en apreciar el lugar y la realidad del discurso nacionalista en la producción literaria, la inserción de la tradición oral en la escritura contemporánea, la evolución de los géneros literarios al contacto con los modelos tradicionales, el funcionamiento del proceso crítico, la definición y el papel de las instancias de consagración, etcétera.

Por otra parte, sería conveniente poner fin a la compartimentación de los estudios literarios africanos que siguen limitándose con demasiada frecuencia a las literaturas francófona o anglófona en detrimento de la literatura lusófona o de las literaturas escritas en lenguas vernáculas, sin establecer sino muy ocasionalmente vínculos entre las cuatro partes de este *corpus*. La manera de abordar la obra literaria africana sigue siendo compleja, puesto que, incluso cuando están escritos en lenguas europeas, los textos tienen la particularidad de estar marcados por un triple sello, al reivindicar simultáneamente su anclaje en el continente negro, su arraigo en la cultura de un grupo étnico muy determinado y, por último, las influencias occidentales —tan variables como incontrovertibles— que han recibido.

BIBLIOGRAFÍA

Independientemente de las obras citadas en el curso de esta colaboración (que por lo general no se incluyen de nuevo aquí), indicamos un cierto número de referencias bibliográficas suplementarias, aunque muy sumarias, a fin de completar nuestro estudio.

OBRAS Y ESTUDIOS

Arnaud, J., *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, París, L'Harmattan, 1982.

Balandier, G., *Anthropo-Logiques*, París, PUF, 1974.

Baudot, A., "Petite anatomie du corpus critique francophone", en *Études Socio-Critiques*, núm. 2, 1984.

Bonn, C., *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974.

—, *Le roman algérien de langue française*, París, L'Harmattan, 1985.

Boulaga, E., *La crise du Muntu*, París, Présence Africaine, 1977.

Chevrier, J., *Littérature nègre*, París, Armand Colin, 1984.

—, *L'arbre à palabres. Essai sur la signification des contes et récits traditionnels d'Afrique noir*, París, Hatier, 1986.

—, "La littérature africaine d'expression française; orientation bibliografique", *L'Information Littéraire*, núm. 3, mayo-junio de 1978.

Dejeux, J., *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française, 1945-1977*, Argel, SNED, 1981.

Delas, D., y Derive, J., "Pour une pédagogie de la lecture des œuvres négro-africaines écrites en français", *Réponses*, suplemento África-océano Índico de *Le Français dans le monde*, núm. 3, enero de 1982.

Diakhaté, L., "Le mythe dans la poésie populaire au Sénégal et sa présence dans l'œuvre de L. S. Senghor et de Birago Diop", *Présence Africaine*, núm. 39, 4° trimestre de 1961.

Diop, D., "Contribution au débat sur la poésie nationale", *Présence Africaine*, núm. 6, febrero-marzo de 1956.

Gassama, M., *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar, NEA, 1978.

Gérard, A., *Essais d'histoire littéraire africaine*, París/Sherbrooke, ACCT/Naaman, 1984.

Hausser, M., "Lecture idéologique et orientation textuelle", *Œuvres et Critiques*, III, 2-IV, otoño de 1979.

Hountondji, P., *Sur la philosophie africaine*, París, Maspero, 1977.

Kane, M., "L'écrivain français et son public", *Présence Africaine*, núm. 58, 2° trimestre de 1966.

Kimoni, I., *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Ottawa, Naaman, 1975.
Kotchy, B., "L'enseignement de la littérature africaine; pour quoi faire?", *Présence Africaine*, número especial, 1971.
Mateso, L., *La littérature africaine et sa critique*, París, ACCT/Karthala, 1986.
Mudimbe, V.Y., *L'odeur du père*, París, Présence Africaine, 1982.
Ngal, G., *Giambatista Viko, ou le viol du discours africain*, París, Hatier, 1984.
Okpewho, I., "Comparatism and separatism in African literature", *World Literature Today*, 1981, vol. 55.
Senghor, L.S., "Problématique de la négritude", *Présence Africaine*, núm. 78, 2° trimestre de 1971.
—, "Débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs", *Présence Africaine*, núm. 6, diciembre-enero de 1956.
Snyder, E., "The problems of negritude in modern French poetry", *Comparative Literature Studies*, University of Maryland, número especial, 1963.
Thomas, L.V., "Une idéologie moderne: la négritude. Essai de synthèse psychosociologique", *Revue de Psychologie des Peuples*, 18, 1963.
Towa, M., *Négritude ou servitude?*, Yaundé, CLE, 1971.

NÚMEROS ESPECIALES DEDICADOS A COLOQUIOS O A REUNIONES AFROCOMPARATISTAS

L'Afrique Littéraire:

Mythe et littérature, Coloquio Afro-Comparatista de Limoges, Société Française de Littérature Comparée, mayo de 1977, núm. 54/55, 4° trimestre de 1979-1er trimestre de 1980.
Critique et reception des littératures négro-africaines, Coloquio de la Sorbona nueva, 1-11 de marzo de 1978, núm. 50, 4° trimestre de 1978.
L'image du monde négro-africain en Occident, Coloquio del CERCLEF, París XII-Val-de-Marne, 21-22 de noviembre de 1980, núm. 58, 1er trimestre de 1981.
Romanciers africains anglophones, núm. 67, 1er trimestre de 1983.
Romans maghrébins (1967-1983), núm. 70, 4° trimestre de 1983.
Littératures d'Afrique australe. L'apartheid et ses représentations, núm. 75, 1er trimestre de 1985.

Otras revistas:

Revue de Psychologie des Peuples, "Littérature d'Afrique noire: identité culturelle et relation critique", núm. 2/3, abril-septiembre de 1980.
Éthiopiques, revista trimestral de cultura negro-africana, *Acte du Ier Congrès mondial des littératures de langue française*, vol. I, núms. 3 y 4; 3° y 4° trimestre de 1983.
Institut de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines, Coloquio sobre Literatura y Estética Negro-Africanas, Abidjan, NEA, 1979.

Itinéraires et Contacts de Culture, publicación del Centre d'Études Francophones de la Université París XIII, vol. I: *L'écrit et l'oral*; vol. II: *L'enseignement des littératures francophones*, 1982.

Œuvres et Critiques, "Réception critique de la littérature africaine et antillaine d'expresion française", III, 2-IV, I, otoño de 1979.

Revue de Littérature Comparée, "Littératures francophones et anglophones d'Afrique noire", núms. 3 y 4; julio-septiembre y octubre-diciembre de 1974.

"Littérature africaine et enseignement", *Actes du Colloque de Bordeaux, 15-17 mars 1984*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

L'enseignement des littératures africaines à l'Université, Coloquio organizado por el Departamento de Literaturas y Civilizaciones Africanas, Université Marien Ngouabi, Brazzaville, 23 y 24 de enero de 1981.

"Littératures nationales; mode ou problematique", *Notre Libraire*, núm. 83, abril-junio de 1986; "Littératures nationales; langues et frontières", núm. 84, agosto-septiembre de 1986; "Littératures nationales; histoire et identité", núm. 85, octubre-diciembre de 1986.

Négritude africaine, Négritude caraïbe, jornadas de estudios organizadas por el Centre d'Études Littéraires Francophones de la Université París XIII (26 y 27 de enero de 1973).

"Études en littératures négro-africaines", *Cahiers du CERCLEF*, Université París XII-Val-de-Marne, núm. 2, septiembre de 1984.

Literatura y artes

JEAN-MICHEL GLIKSOHN

I. LITERATURA Y TEORÍA DEL ARTE

LA LITERATURA Y LAS ANTIGUAS TEORÍAS DEL ARTE

La reflexión sobre la belleza y toda la historia de la estética demuestran que se puede reducir a la literatura y a las artes a principios comunes. Pero la literatura ocupa un lugar especial en la formación del pensamiento estético. Para la filosofía, la literatura es objeto de especulación como lo son las otras artes, pero a la vez parece que es un modelo de reflexión: la analogía, tal como la practican los presocráticos, tiene que ver tanto con la literatura como con la filosofía. Y Platón, sin siquiera referirnos a la forma de diálogo de sus obras, recurre al mito. El arte de la filosofía es "la música más excelsa" (*Fedón*).

La poesía y la música ocupan también en Platón, y después en Aristóteles, un lugar privilegiado: una y otra se acercan a la filosofía porque llevan a cabo, mediante el símbolo o la armonía, una empresa de conocimiento. No obstante, sabemos que el libro x de la *La República* excluye a los poetas de la ciudad (así como a los pintores) porque la imitación que practican es, por definición, ajena a lo verdadero y por tanto al bien. Sin embargo, en el mismo texto, Sócrates confiesa que Homero ejerce sobre él un "encanto mágico" y en un pasaje célebre del *Fedro* se menciona el delirio que proviene de las musas e inspira al poeta cantos que contribuyen a la educación de la posteridad.

En la *Poética* de Aristóteles, la pintura sólo interviene como tema de comparación; para demostrar que el elemento esencial de la tragedia es el mito y no los personajes, Aristóteles explica que en la pintura sucede algo similar: "En efecto —dice Aristóteles—, si alguien pintarrajea un lienzo, aunque lo haga con los colores más bellos pero sin diseño previo, este hombre no

ejercerá el mismo encanto que si dibujara sobre blanco únicamente los contornos de una figura." Como vemos, la comparación es pura ilustración de una cuestión de poética y no una prescripción destinada al pintor. No es menos clara la célebre fórmula de Horacio, *ut pictura poesis*, que se refiere a la posible calidad de un texto literario y no se dirige al pintor. No obstante, hay toda una tradición humanista que invierte los términos de la comparación para conferir a la actividad manual del pintor la misma dignidad que a la del escritor, que se considera más noble.

Toda la teoría humanista de la pintura se deriva de esta inversión: el humanismo realza los temas mitológicos cargados de alegorías y trata de imponerlos a los pintores. Estos últimos utilizan también las ediciones ilustradas de los clásicos, en particular de Ovidio. Así pues, el carácter de una parte considerable de la producción pictórica desde los comienzos del Renacimiento hasta finales de la época clásica, tiene que ver con las *Metamorfosis*, mezcla de maravilloso y de erotismo, no sin una frecuente presencia de melancolía y de muerte. A veces, el pintor lleva el argumento literario hasta su contenido más abstracto; *Apolo y Dafne* de Poussin, al abandonar la representación anecdótica de la metamorfosis en laurel, construye una alegoría filosófica que contrapone a la virginidad obstinada de la ninfa los valores de vida y fertilidad que Apolo representa; así pues, el lirismo tan particular de Poussin se combina con una lectura panteísta de las *Metamorfosis*. Homero, el *Orlando furioso* de Ariosto y la *Gierusaleme liberata* [*Jerusalén libertada*] de Tasso contribuyen a mantener a la pintura en una dependencia, por lo menos de principio, respecto de las bellas letras. No obstante, en Poussin, en Tiziano y, más aún, en Claude Lorrain el paisaje predomina a veces sobre el argumento literario y se convierte en un gesto pictórico casi autónomo.

En definitiva, el axioma *ut pictura poesis* estaba destinado a una interpretación más excelsa. En *Inspiración del poeta* de Poussin, es la pintura la que, mediante un giro sorprendente, se convierte en un comentario acerca de la naturaleza de la poesía, que se muestra como portadora a la vez de ebriedad y de razón.

LAS ESTÉTICAS HISTÓRICAS Y LA LITERATURA

El siglo XIX inscribe la estética en las filosofías del devenir. En tanto que para Schelling la filosofía se separó de la poesía pero la reencontrará algún día bajo la forma de una mitología nueva, Hegel ve en la filosofía y en la religión la posibilidad de rebasar el arte: "El arte en su más alto destino —dice— es y sigue siendo para nosotros un pasado."

De ello resulta, en la *Estética* de Hegel, que la clasificación de las artes se combina con la descripción de las etapas de la historia del espíritu: el primer momento del arte es a la vez el del simbolismo, de la mitología, del arte oriental y de la arquitectura; el segundo es el del clasicismo, del arte griego y de la escultura; el tercero es el del romanticismo, del arte moderno, de la pintura, de la música y de la poesía. El primero busca, el segundo logra y el tercero rebasa mediante la subjetividad la adecuación perfecta de la Idea y de la forma sensible. A esta evolución global se agrega una evolución propia de cada arte, que pasa de una fase simbólica a una fase clásica y finalmente a una fase romántica. En la poesía y en la pintura, en particular, tendríamos un paso de la épica a la lírica, que correspondería al paso de una sociedad joven a una civilización más evolucionada que ofrecería la posibilidad de replegarse sobre sí mismo, y de lo lírico a lo dramático, que sería una síntesis de las dos categorías precedentes. También lo dramático evoluciona: tiene una juventud, que es la tragedia, en tanto que la comedia indica la pendiente hacia la disolución del arte.

Para Hegel, la literatura ocupa, al margen de toda consideración histórica, la cumbre de la jerarquía de las artes:

> La arquitectura es el arte más pobre en cuanto a la expresión de ideas; la escultura ya es más rica, en tanto que el dominio de la pintura y la música se puede extender de la manera más vasta. Con la creciente idealidad de los materiales y el carácter más complejo y más verdadero de los mismos, aumenta la multiplicidad de ideas y de formas que aquéllos son susceptibles de recibir. Ahora bien, la poesía se libera de esta preponderancia de los materiales, de tal manera que el carácter determinado de su modo sensible de manifestación ya no exige esta limitación a un fondo específico y a un círculo restringido de concepción y de representación. La poesía no está vinculada, en consecuencia, a ninguna forma determinada de arte. Ella es el *arte universal* capaz de modelar y de expresar en la forma que sea un tema cualquiera, siempre que éste sea susceptible de entrar en el dominio de la imaginación, y esto porque su elemento propio es la imaginación misma, base general de todas las formas del arte y de todas las artes particulares.

En el siglo XX la tentación del sistema ha seguido marcando este tipo de búsquedas. Un ejemplo, por lo demás muy notable, es el de *The social history of art and literature* [*Historia social de la literatura y el arte*] de Arnold Hauser. El autor está convencido de que el método sociológico es indispensable para la historia del arte y que esta historia es el producto de la capacidad intrínseca de los individuos y de una situación definida por el tiempo y el espacio. Para ser más exactos, Hauser considera las obras —artísticas y literarias— en términos de lucha de clases. El autor es bastante prudente para

no ver en la literatura, en las artes y en el movimiento de las ideas (que estudia por épocas históricas sucesivas), una evolución simultánea, resultado del entorno social. En cada uno de sus capítulos, Hauser escoge las obras, las corrientes artísticas, los movimientos de ideas que mejor corresponden a su tesis. Así pues, un capítulo sobre el Segundo Imperio muestra la pintura (Courbet), la literatura (Flaubert, Zola), la opereta y la obra de Wagner en el marco de una Francia "decadente y corrompida", panorama cuya coherencia se logra pasando por alto, o casi, a Baudelaire, a Hugo o el academicismo ramplón.

Los análisis de Hauser se basan en una cierta forma de determinismo sociológico. La Escuela de Frankfurt y en particular Theodor W. Adorno renuncian al optimismo crítico y político que yace tras esta dirección del pensamiento. La *Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*] pone de manifiesto aquello que distingue a la obra sometida a las convenciones y a aquella que, rechazándolas, es el indicio, incluso al precio del hermetismo, de una emancipación de las limitaciones sociales o ideológicas: la resistencia de la obra a la comunicación constituye, desde el punto de vista de las convenciones sociales —condenadas por Adorno—, una fuerza crítica digna de encomio. De ahí, por ejemplo, la apología —bastante inesperada— de la obra poética de Paul Valéry, que se aleja (como la de Schoenberg en música) de cualquier sensualismo complaciente y que cultiva, en cambio, una racionalidad sin concesiones. Según Adorno, construir obras de arte significa para Valéry "el rechazo a abandonarse a la opiata en que se ha convertido el gran arte sensual desde Wagner, Baudelaire y Manet; preservarse del envilecimiento que transforma las obras en medios y a los consumidores en víctimas de un tratamiento psicotécnico". Si, en términos generales, una teoría de esta índole puede abarcar todas la obras de todas las artes, parte también del supuesto de la adhesión a la "dialéctica negativa" forjada por el autor.

A pesar de su amplitud y de su brillante ejecución, obras como las de Hauser o de Adorno no aportan un mentís definitivo a la formulación de Wellek y Warren en su *Theory of literature*: "No disponemos de ningún estudio que demuestre [...] que las normas artísticas estén vinculadas a clases sociales específicas y, por lo tanto, sujetas a una evolución uniforme; ni tampoco que los valores estéticos cambien con las revoluciones sociales." Pero esta afirmación sería excesiva si contemplara todos los estudios (por ejemplo, las bellas síntesis de la colección "Arts, Idées, Histoire", de la editorial Skira) que, sin sistema preconcebido, ponen de manifiesto las relaciones entre los hechos culturales y los hechos históricos.

LA LITERATURA Y LAS TEORÍAS DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

La literatura está asimismo implicada en las reflexiones sobre la experiencia estética. La noción de catarsis, que Aristóteles introduce a raíz de la tragedia ("La tragedia [...], al suscitar piedad y temor, lleva a cabo la purga [o purificación] propia de emociones de esta índole"), se ha extendido a toda creación artística. Dentro de la propia tragedia griega, que era en parte musical, había una catarsis musical por la misma razón que había una catarsis propiamente trágica, y ambas liberaban al espectador de su exceso de emotividad. Habría que situar este proceso en una perspectiva psicológica ("purgación" del alma), o bien en una perspectiva ontológica: la imitación liberaría el sentido profundo, de orden moral o religioso, de su objeto y haría del placer artístico una purificación de la realidad en bruto.

El siglo XVIII basa más claramente la relación entre las artes en la experiencia sensible. Según las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* del abate Dubos (1719), "el atractivo principal de la poesía y de la pintura viene de las imitaciones que éstas logran de los objetos capaces de interesarnos"; por lo tanto, los "poemas y los cuadros no son obras buenas más que en la medida en que nos conmueven y nos atraen". El valor del arte ya no reside en la naturaleza de la imitación sino en su efecto sensible, que es la única prueba de su calidad. Sucederá lo mismo, a principios de nuestro siglo, con la estética subjetivista; según Benedetto Croce, es la intuición la que capta la unidad del contenido y de la forma de la obra de arte; según Theodor Lipps, una especie de fusión simpática (*Einfühlung*) rebasa la dualidad del tema y de la obra; en esta estética subjetivista, la obra se verifica en la percepción, pero contribuye mediante su valor afectivo a la constitución del sujeto.

Estas teorías valen tanto para la literatura como para las bellas artes. Todas culminan en una perspectiva psicofisiológica del fenómeno estético (los mecanismos de la lectura o de la percepción plástica, musical...) o en la semiología. Ésta empieza a aplicar al arte métodos que sirvieron primero para el estudio del lenguaje y de la literatura. La semiología del arte describe por ejemplo la perspectiva del pintor como una metáfora del aparato del discurso; así como la narración literaria hace olvidar al lector los procedimientos que pone en juego, de la misma manera el cuadro hace olvidar la perspectiva en la que, sin embargo, descansa.

Pero para muchos la experiencia estética no ha dejado de ser una experiencia ontológica: una literatura y un arte de la elipsis sugieren, desde Mallarmé, Giacometti o Webern, la idea de que el sentido sólo se vislumbra a partir de la desaparición del signo y el ser en la cercanía con la nada.

II: LA LITERATURA, LAS ARTES Y LA NOCIÓN DE ESTILO

ESTILÍSTICA INTEMPORAL Y ESTILÍSTICA HISTÓRICA

La noción de estilo se aplica tanto al arte como a la literatura, y esto tanto más cuanto que en sí misma esta noción poco se presta para una definición rigurosa. En efecto, se puede limitar el estilo a la configuración de la obra o, por el contrario, hacer de él un concepto histórico. Aquella denominación abarca una parte importante de la historia del arte (estilo bajo, estilo elevado), esta otra (estilo clásico, estilo barroco) para unos está fechada y para otros es intemporal. El paso de una misma noción estilística de un género a otro no se lleva a cabo sin distorsiones tanto históricas como formales: no hay, por ejemplo, una coincidencia exacta de la literatura barroca con la música barroca.

Vamos a dar tres ejemplos de todas estas dificultades y también de la fecundidad de estas tentativas sintéticas de comprensión de los fenómenos literarios y artísticos.

La obra que Nietzsche dedica a *Die Geburt der Tragödie* [*El origen de la tragedia*] se apoya en dos figuras mitológicas, Apolo y Dionisio, a las que el autor confiere a la vez un valor histórico, estilístico y filosófico. Según Nietzsche, la tragedia nace en Grecia del "espíritu de la música" ("*aus dem Geiste der Musik*"), es decir, del espíritu dionisiaco, de lo irracional, de la ebriedad, de los misterios procedentes de Oriente. Todo aquello que en la tragedia tiene que ver con el ritmo, musical y coreográfico, revela lo dionisiaco y se remonta al origen del género; es de él de donde proviene la atmósfera de pasión, de amenaza, de horror. La parte de Apolo es esencialmente la del texto dramático, es decir, la del pensamiento lúcido, del equilibrio a la vez formal y mental que resulta del orden del poema; también es de esencia apolínea la atenuación del sentimiento trágico cuyo objeto —el protagonista— es exterior a nosotros. El valor de estos puntos de vista no es de orden filosófico (la ciencia moderna ha desdeñado las tesis de Nietzsche sobre el origen del género). Por otra parte, si consideramos *El origen de la tragedia* como la obra de un filosófo, reconoceremos en ella la influencia de Schopenhauer: a éste, para quien la tragedia refuerza la voluntad de morir, Nietzsche responde que aquélla es, por el contrario, una invitación a enfrentar la vida y a dominar las catástrofes. Esta obra es, por último, una obra de circunstancias; tras el elogio de la tragedia griega se perfila la propaganda wagneriana: si antaño la tragedia alcanzó la perfección del arte, hoy la ópera

de Wagner está a su vez en condiciones de alcanzarla. Con todo, estas nociones de apolíneo y de dionisiaco siguen proporcionando al sentimiento estético, si no puntos de apoyo sólidos, por lo menos seductoras metáforas cuya contrapartida discursiva sigue siendo objeto de debate.

La oposición entre el clasicismo y el barroco parece ubicarse en el mismo grado de generalidad y, desde el punto de vista del rigor, se halla expuesta a los mismos peligros que la anterior. Pero no por ello deja de ejercer una gran atracción sobre quien trata de unir en una misma reflexión la literatura y las artes. El primero en colocarse en esta perspectiva fue Heinrich Wölfflin, que publicó en 1888 una pequeña obra intitulada *Renaissance und Barock* [Renacimiento y barroco]. Más tarde, en sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Conceptos fundamentales de la historia del arte] (1915) fija en cinco puntos lo esencial de la oposición entre ambos estilos:

- Lo clásico es "lineal" y dibuja claramente los contornos; lo barroco es "pictórico" y compone más mediante la luz y el color que mediante la forma.
- Lo clásico prefiere el equilibrio y la simetría, las composiciones cerradas sobre ellas mismas; lo barroco descentra, anima los límites del cuadro, los rebasa, abre la composición.
- Lo clásico distribuye claramente los planos; lo barroco favorece la profundidad y la fuga de las lejanías.
- Lo clásico multiplica los elementos distintos, procede por análisis; lo barroco unifica, busca el efecto global mediante la fuerza de un elemento dominante.
- Lo clásico tiende a una claridad accesible a la razón lúcida; lo barroco mantiene una cierta oscuridad y apela más al sentimiento que a la reflexión.

Wölfflin no sugiere que exista una relación necesaria entre la historia estilística de las artes plásticas y la de la literatura; no obstante, en *Renaissance und Barock* compara el principio del *Orlando furioso* (1516) con el de la *Jerusalén libertada* (1580) para poner de manifiesto la transformación estilística que sufrieron las artes en el intervalo. Cuando los estudios barrocos comenzaron a referirse de manera preferente a la literatura, siguieron definiendo este estilo a partir de las artes plásticas, pasando de éstas a aquélla no tanto por confrontación razonada como por yuxtaposición y analogía.

Corroboremos por último que una noción como la de barroco está vinculada a la historia de la crítica: esta noción surge en el momento en que la historia del arte empieza a buscar otras vías, distintas de la erudición pura. En lo

sucesivo, algunos (como Eugenio d'Ors) aceptan y otros rechazan (como Jean Rousset) darle un valor transhistórico. La noción de barroco pasa a segundo plano cuando los estudios temáticos (y la definición del barroco de Jean Rousset, por ejemplo, tenía por lo menos tanto que ver con la temática como con la estilística) se ven desbordados por los estudios de estructura.

Cuando en la actualidad se hace, por ejemplo, la historia de la retórica, el análisis del estilo se basa en la concepción que los contemporáneos tenían de él y es en las ideas de la época donde se encuentra el origen común de algunos aspectos de la producción artística y literaria.

Lo mismo que la de barroco, la noción de modernidad se puede situar en un nivel de generalidad en el que resulta fácil contemplar simultáneamente la literatura y las bellas artes. Además, lo mismo que la idea de un arte y de una literatura barrocos, la idea de modernidad es históricamente fechable y en el terreno de la reflexión estética acompaña al flujo y reflujo del mito del progreso. Cuando Baudelaire habla en el *Salon de 1845* de la urgencia que tiene el arte de vincularse al "heroísmo de la vida moderna", está pensando en la pintura, pero las fórmulas que emplea se podrían trasladar con facilidad al terreno literario y caracterizarían correctamente varios fragmentos de *Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*] y, todavía más, de *Le spleen de París*. "Será el *pintor*, el verdadero pintor, el que sabrá arrancar a la vida actual su lado ético —escribe Baudelaire— y nos hará ver y comprender, con el color o el dibujo, cuán grandes y poéticos somos con nuestras corbatas y nuestros botines de charol." Pero el estudio sobre Constantin Guys proclama el carácter paradójicamente intemporal de la modernidad: "La modernidad —escribe Baudelaire— es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable."

Las *Illuminations* [*Iluminaciones*] de Rimbaud representan con toda claridad un rebasamiento de la concepción baudelaireana, compromiso artísticamente armonioso de lo eterno y de lo contemporáneo; en Rimbaud, la modernidad se opone a la tradición, la desnaturaliza mediante el gigantismo, el espectáculo, la confusión de estilos arquitectónicos. La incoherencia del paisaje urbano acaba por ganar a la descripción; el "yo" lírico desaparece, la incoherencia sintáctica acaba por disolver el texto. El poema no apela a un regreso a la tradición, *es* moderno; pero la "metrópoli *cruda* moderna" que describe es una caricatura y una ilusión. Tal parece que Rimbaud agota aquí las contradicciones virtuales de la noción de modernidad.

El eclecticismo ostensible de algunas de las grandes obras del siglo XX, el sistema de referencias y de citas en *The waste land* [*Tierra yerma*] de T.S.

Eliot o en el *Ulysses* de Joyce, los elementos de *pastiche* en Picasso o en Stravinsky muestran cómo en la modernidad lo que se toma de la tradición trata de impugnar a esta misma tradición, de negar la obra como pura expresión del yo o como imagen ejemplar y coherente del mundo.

El análisis de la noción de modernidad puede situarse, como vemos, en un nivel de generalidad en el que es fácil contemplar simultáneamente a la literatura y a las artes.

ESCUELAS Y DOCTRINAS

Más consagrados por la historia que las nociones que acabamos de evocar, movimientos como el romanticismo, el naturalismo, el simbolismo, invitan también a una indagación sobre la influencia recíproca de la literatura y de las artes. Como observan Wellek y Warren, no cabe duda de que estas influencias forman "un esquema complejo de relaciones dialécticas que funcionan en ambos sentidos, de un arte al otro y viceversa, y que pueden sufrir una total transformación dentro del arte en el que han penetrado. No se trata sólo de un 'espíritu de la época' que determina e impregna cada arte y todas las artes".

Esta indudable complejidad no es óbice para que intentemos destacar conjunciones históricas esclarecedoras por sí mismas en las relaciones existentes, por ejemplo, entre la literatura y la pintura.

En una historia de la pintura literaria, es bien sabido que Greuze se podría situar en la misma corriente de sensibilidad que ilustran sus contemporáneos Rousseau, Fielding, Richardson o Diderot. Si se tratara simplemente del "espíritu de la época", podríamos hablar de una influencia recíproca que se discierne mejor cuando Girodet dereiva de Chateaubriand una *Atala* y cuando Chateaubriand evoca el *Sommeil d'Endymion* de Girodet al describir el sueño de Eudoro en *Les martyrs*. Delacroix es, según palabras de Baudelaire, "esencialmente literario". Pero, el poeta agrega, si su pintura "ha recorrido el campo de las altas literaturas, no solamente ha traducido, sino que ha frecuentado a Ariosto, Byron, Dante, Walter Scott, Shakespeare, y ha sabido revelar ideas de un orden más elevado, más finas, más profundas que la mayoría de las pinturas modernas", ha sido por medio, no de la imitación de temas, "sino por el conjunto, por el acuerdo profundo, completo, entre su color, su tema, su dibujo y mediante la dramática gesticulación de sus figuras". Delacroix explica su predilección por las literaturas extranjeras "que se prestan a la vaguedad. Nuestros autores son demasiado perfectos para nosotros".

Si bien una historia literaria del romanticismo pictórico no plantea mayores dificultades, tal vez con el naturalismo no ocurra lo mismo. Champfleury

dice inspirarse en Gavarni, en Daumier, en Bonvin. Las notas de color en los Goncourt rompen con los estereotipos de la descripción romántica en beneficio de una visión que, por la evocación de tonos yuxtapuestos, anuncia el impresionismo. Manet y Degas construyen sus obras como "pedazos de vida", renuncian a las reglas clásicas de la composición, o al menos las disimulan, yuxtaponiendo elementos pintorescos, cortando el lienzo como el fotógrafo corta un motivo cuando le falta la distancia suficiente, en una palabra, buscando proporcionar un sentimiento de naturalidad en vez de someterse a las reglas de una armonía codificada. Pero no son tanto las técnicas cuanto los temas los que vinculan a los Manet, los Degas, los Renoir y los Monet con el naturalismo literario.

La pintura simbolista a su vez parece ser más bien una pintura literaria: "Al pensamiento que yace tras una emoción —escribe Puvis de Chavannes— le doy vueltas y vueltas hasta que quede elucidado y aparezca con toda la claridad posible. Entonces busco un espectáculo que lo traduzca con precisión... Esto, si se quiere, es simbolismo." Pero Gustave Moreau se niega a que se reduzca su obra a la parte de programa que su estética implica: "He sufrido demasiado en mi vida —escribe— por esta opinión injusta y oscura de que soy demasiado literario para ser pintor." No obstante, está claro que los pintores vinculados al simbolismo manifiestan plásticamente maneras muy diversas y sólo coinciden en la búsqueda, a través de las formas, de cierto efecto de significación.

LA ICONOLOGÍA

Renovando el método algo convencional que identifica los movimientos reconocidos con las obras consagradas, la iconología basa la pertinencia de sus resultados en una concepción precisa de la historia de la cultura por una parte y, por otra, en una erudición impecable y con frecuencia muy novedosa. Inspirándose en la *Philosophie der symbolischen Formen* [*Filosofía de las formas simbólicas*] de Ernest Cassirer, historiadores del arte como Erwin Panofsky o Fritz Saxl establecen periodos históricos en la historia de la cultura, y los describen como "fases" de la conciencia y de la razón humana; por ejemplo, al distinguir la concepción medieval de la libertad (aquella de que le cabe al hombre aceptar o rechazar la gracia de Dios) y la concepción renacentista (el hombre escoge entre los impulsos que le son propios y que no se deben más que a ellos mismos), Panofsky demuestra cómo Petrarca reintroduce en la literatura el motivo clásico de Hércules en el marco de aquella encrucijada y cómo el motivo se difunde en la iconografía y expresa la idea de la libertad tal como la concibe el Renacimiento, en tanto que la

concepción medieval de la libertad se expresa mediante la imagen de un hombre a quien se disputan un ángel y un demonio. Esta mutación es la que, el parecer de Panofsky, "ha hecho posible el surgimiento de dos géneros literarios de primera importancia y prácticamente desconocidos en la Edad Media: la novela corta o la narración en prosa (*novel*) por oposición a la narración en verso (*romance*), y el drama por oposición al misterio".

III. LA "CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES" Y LA LITERATURA

LA LITERATURA EN EL DEBATE SOBRE LA "CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES"

Los teóricos alemanes de la época romántica creían en la unión de las artes bajo la égida de la música. Wilhelm Schlegel propone "nutrir las artes unas con otras y encontrar puentes entre una y otra. Las columnas se pueden mudar en cuadros, los cuadros en poemas, los poemas en música y —¿quién sabe?— una música religiosa y majestuosa se elevaría en el aire como un templo". Wagner trata de poner en práctica estos principios y los simbolistas lo imitan. No faltarán mentes que sólo vean en ello fórmulas vacías o extravíos estéticos. Brunetière responde al simbolismo afirmando la autonomía de las artes ("El objeto de la pintura no es el de la música") y no cabe duda que es una misma inspiración clásica la que aleja a Gide de la síntesis de las artes:

> No se obtiene nada bueno mezclando —escribe en el *Journal des faux-monnayeurs*—. Siempre me ha horrorizado eso que se ha llamado la "síntesis de las artes" [...] y esto es lo que me horroriza del teatro y de Wagner. Era la época en que detrás de un cuadro de Munkacsy se ejecutaba una sinfonía recitando versos, la época en que en el Teatro de las Artes se lanzaban perfumes en la sala durante la representación del *Cantar de los cantares*.

Pero hay que saber que el siglo XIX y en especial el simbolismo contribuyeron a la confusión en un debate que el clasicismo y la ilustración habían formulado en términos dignos de atención.

La renovación del interés por las obras de la Antigüedad en el siglo XVIII había llevado a revisar la asimilación tradicional de la poesía y de la pintura, que resumía la fórmula de Horacio *ut pictura poesis*. El tema había sido objeto de numerosas discusiones, como las del abate Dubos, Shaftesbury y Diderot sobre todo, pero fue a Lessing a quien le correspondió el mérito de proclamar con claridad la diferencia de principio de las artes plásticas y de

la poesía. Lessing explica en su *Laokoon* [*Laocoonte*] (1766) que el elemento de la poesía es el tiempo: la vocación de la poesía es relatar acontecimientos sucesivos. Sin duda, los poetas elaboran descripciones, pero éstas están vinculadas con una acción, con un argumento que las ubica en la duración. En cambio, el elemento de la pintura es el espacio: la representación de los objetos fuera de la duración. Un pintor puede representar sin duda acciones simultáneas o incluso sucesivas, pero, como el poeta en la descripción, se aleja entonces de la vocación primera de su arte. Asimismo, en tanto que el poeta puede evocar la fealdad en la medida en que esta evocación ocupa un lugar entre otras a lo largo del poema, el pintor no podría hacer lo mismo pues la contemplación prolongada de la fealdad sólo suscitaría el disgusto.

En cuanto a la música, en Francia el espíritu clásico la juzga con la vara de medir de la literatura; Boileau y Racine renuncian a hacer el libreto del *Faetón* de Lully; si hemos de creer al autor de *Art poétique*, "no se puede hacer una ópera porque la música no puede narrar". Declaración que no impedirá a fin de cuentas el brillante éxito de las tragedias líricas. La literatura menosprecia más todavía a la música instrumental: "Sonata, ¿qué quieres de mí?", pregunta Fontenelle; para gustar, como las otras artes, tiene que imitar a la naturaleza. En la partitura de *Las cuatro estaciones*, Vivaldi hace que figuren sonetos explicativos y letras claves remiten de la música a los poemas para ayudar a la confrontación. Las *Piezas para clavecín* de François Couperin, tan pocas veces descriptivas, llevan títulos pintorescos, pastorales, o se presentan como retratos: la pura música tiene la apariencia de una diversión imitativa cuando no literaria.

Este malentendido —la música es un arte de imitación al igual que la literatura— sobrevivirá a la época clásica. Para Mallarmé, la música dice de entrada lo inefable, pero al así hacerlo no es más que el bosquejo del poema:

> No me siento nunca en las gradas de las salas de conciertos —leemos en *Divagations*— sin percibir dentro de la oscura sublimidad como un bosquejo de alguno de los poemas inmanentes a la humanidad o a su estado original, tanto más comprensible cuanto que silencioso y que, para determinar su vasta línea, el compositor experimentó la simplicidad de privarse hasta de la tentación de explicarse.

Vemos cuán turbia es, planteada de este modo, la cuestión de lo inefable musical, imitación de un modelo indefinido y que no obstante el poeta se empeña en explicar. Es tanto como decir que la música sugiere sentimientos que la poesía evoca mejor que la música. Pero Descartes había zanjado la cuestión a la perfección en su *Musicae compendium* (1618):

> Como aquellos a los que otrora disfrutaron de bailar al son de una determinada

tonada, tan pronto como escuchan algo parecido les vuelven las ganas de bailar. En cambio, si alguien no hubiera oído más que gallardas al sobrevenirle motivo de aflicción, se entristecería infaliblemente al volverlas a oír.

Se reconoce y prefigura el poder que tendrá sobre un personaje de Proust una determinada frase musical. Así pues, la música no expresaría las pasiones como sabe hacerlo la poesía, sino que suscitaría emociones, y lo haría no sólo mediante la memoria involuntaria que evoca Descartes sino también por la analogía, al menos exterior, que existe entre la música, arte del movimiento, y la afectividad, móvil por definición, cuando no inestable. Esta última tesis se halla en el centro de las notables *Observations sur la musique* de Michel de Chabanon (1779). El autor explica que esta imitación es sin duda eminentemente imprecisa y está sujeta más que ninguna otra a las variaciones de la apreciación individual. Pero esta imprecisión incluso es una de las fuentes del placer musical pues deja al auditor la libertad de la imaginación. De donde es fácil deducir qué es lo que distingue la imitación literaria y la imitación musical.

LAS "TRASPOSICIONES DE ARTE" Y LOS GÉNEROS DOBLES

Las teorías que acabamos de mencionar no dan cuenta cabal de la multiplicidad de las relaciones que los escritores tejen con las artes.

En materia de artes plásticas, Éluard no mantiene la misma relación con la pintura surrealista que Apollinaire con el cubismo. La relación puede ser del orden de la historia o de la anécdota (los encuentros de Picasso con los escritores), de la psicología biográfica (los malentendidos entre Zola y los impresionistas), o de la analogía estética (el "impresionismo" de las descripciones en los *Rougon-Macquart*, el "cubismo" de algunos fragmentos de *Alcools*). Pero hay también trasposiciones expresamente concebidas como tales, como o *Les phares* de Baudelaire o los versos de Apollinaire sobre el aduanero Rousseau. Pero ni Apollinaire ni Baudelaire mencionan obras precisas; se mantienen en el terreno del efecto subjetivo, de la atmósfera, de las connotaciones: en el territorio común al pintor y al poeta; no hay trasposición de formas o de técnicas sino simple analogía de la visión.

Más original en su concepción es la obra de Aloysius Bertrand. Sus "Fantaisies à la manière de Callot" (que es el subtítulo de *Gaspard de la nuit* [*Gaspar de la noche*]) puede considerarse trasposición de un arte a otro por el programa que proclaman, pero no por una poética subordinada a la pintura, es decir, basada en la descripción de una imagen. Muy al contrario, en el lenguaje poético Bertrand se apoya en todo aquello que le está vedado al

pintor: diálogos, metamorfosis fantásticas, efectos de ironía, musicalidad; para Bertrand no se trata ni de evocar una imagen ni tampoco de reproducir la misma atmósfera con los medios de la poesía; por el tono, la técnica, los temas, Bertrand parece contestar a la calma serena de cierta pintura del norte mediante una impertinencia caricaturesca que, gracias a un redoble de la trasposición, dice debérsela a Callot.

No menos original, la producción de Henri Michaux tampoco tiene que ver con la trasposición sino con la obra doble. *Par la voie des rythmes* (1974) presenta relatos en imágenes que mezclan el humor con la fantasía poética y que recuerdan a la vez el pictograma y la caligrafía oriental. Los dibujos mezclados con los textos en *Saisir* (1979) no responden a la representación plástica, más bien constituyen otra escritura, destinada por una vía diferente a la del lenguaje que se ha de "captar": "Quién no ha querido captar más, captar mejor, captar de otra manera —escribe Michaux—; los seres y las cosas, no con palabras ni con fonemas ni con onomatopeyas, sino con signos gráficos."

Las obras que relacionan literatura y música se prestan a malentendidos, como hemos visto. Por muy poco necesario que sea el vínculo entre una música con programa (sinfonía con título, poema sinfónico) y su argumento literario, éste guía la imaginación hacia el libre placer de la analogía. Que se trate del texto auténtico de un compositor o de la invención de un editor de música con fines comerciales no modifica mucho la situación.

La ópera, la melodía, el lied, la música para palabras sacras, presentan una configuración más clara desde este punto de vista. La historia de la ópera está marcada por un perpetuo debate sobre la primacía de las palabras o de la música y, más generalmente, sobre el equilibrio de las artes, la acción dramática, el canto, la decoración. La ópera italiana del siglo XVIII da primacía al canto y la reforma de Gluck pone en primer plano la expresión trágica. La obra de Wagner tiene como perspectiva la creación de un universo tanto poético como musical en el que los lenguajes dramáticos, escénicos y musicales mantienen relaciones sutiles.

En la melodía y en el lied, la evidencia de la relación entre el poema y la música deja al compositor en libertad para transfigurar versos mediocres, como lo hace Schubert o, como Schumann y Fauré, para desplegar con el puro piano, mediante preludios, interludios, posludios, lo que el canto sugiere de ensoñación poética. Liszt, que había musicalizado sonetos de Petrarca, transforma sus romanzas en piezas para piano solo. A la inversa, la melodía de Hugo Wolf no subsistiría sin la letra del poema, al que se adhieren todas sus reflexiones.

ESTÉTICA DE LOS ESCRITOS SOBRE EL ARTE

La incorporación de la crítica de arte al campo de la literatura ha sido consagrada por los escritores del siglo XVIII. "Las bellas artes están tan unidas con las bellas letras —escribe d'Alembert— que el mismo gusto que cultiva a unas lleva también a perfeccionar las otras." Los lectores de los *Salons* de Diderot —que fueron difundidos en la *Correspondance Littéraire* del barón de Grimm— se interesaban tanto por las letras como por las artes. Diderot expresaba su emoción ante las obras, las reflexiones que éstas le inspiraban, mezclaba el juicio moral o el juicio de gusto con una descripción, cuyo carácter vívido y hasta novelado sólo parece superficial o ingenuo si se olvida que se dirigía a un público que no podía ver las obras.

En el siglo siguiente, Fromentin quiso hacer de los *Maîtres d'autrefois* "una especie de conversación sobre la pintura en la que los pintores reconocieran sus hábitos, en la que la gente de mundo aprendiera a conocer mejor a los pintores y la pintura". El oficio, que él poseía, lo distingue de Diderot, pero no el proyecto que es un proyecto de escritor: el estudio de la composición, el análisis de los detalles de la factura no tratan sino de explicar la emoción que emana de la obra y que el autor de *Dominique* expresa como escritor.

Pero la crítica de arte puede pertenecer a la literatura no tanto por la elegancia y la sutileza del análisis cuanto por la ocurrencia de un juicio sin matices. Claudel, cuya *Introduction à la peinture hollandaise* rinde homenaje a los *Maîtres d'autrefois*, evoca en otro texto (*Aegri somnia*) *El baño turco* "de ese desafortunado pintor llamado Ingres [...], en el que vemos una masa de mujeres desnudas aglomeradas unas contra otras como una torta de larvas blancas".

En el caso de Diderot, de Fromentin o de Claudel, la obra crítica ocupa un lugar indiscutible dentro de su obra de escritor. Pero, ¿hay que admitir que un crítico cualquiera —un Élie Faure, por ejemplo— hace obra literaria por sus solos escritos sobre arte? ¿Y cómo ir más allá de esta evidencia elemental: la calidad literaria de un texto sobre arte está en su estilo y en la parte de subjetividad que contiene?

El lugar del arte y del artista en la literatura de ficción plantea la cuestión —también fecunda y menos huidiza— de una tematología particular.

Son numerosos los casos en que la ficción literaria los devuelve a la crítica de arte, pero puede suceder a la inversa: es fácil descubrir en Malraux aquello que en el análisis de las obras de arte responde a la concepción del destino

que inspira al novelista. El relato de E.T.A. Hoffmann intitulado *Don Juan* es una glosa del *Don Giovanni* de Mozart: en tanto que la ambivalencia de los sentimientos de Ana por don Juan se explica en términos psicológicos, la dimensión sobrenatural de la ópera se traslada al argumento fantástico del relato; el desenlace hace morir misteriosamente a la cantante que encarnaba a doña Ana, como si no pudiera sobrevivir a la muerte del protagonista. En *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*], las figuras de artistas (el músico Vinteuil, el pintor Elstir, el escritor Bergotte) hacen que el narrador mida la distancia que separa la personalidad social de aquello que hace de algunos individuos y no de otros los creadores de obras excepcionales. Los grandes artistas del pasado que Proust evoca en la novela (un Vermeer de Delft, por ejemplo), liberados de las contingencias vulgares de la vida social, no existen más que por sus obras.

Pero hay ficciones en las que el artista, en tanto que personaje, ocupa el centro. En *La iglesia de los jesuitas*, de E.T.A. Hoffmann, el pintor representa la connivencia sobrenatural y trágica entre el artista y el diablo, la búsqueda de un ideal artístico es una competencia sacrílega con la Creación. En el relato de Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag* [El viaje de Mozart a Praga], Mozart se les presenta a los invitados de una velada con toda su gracia juvenil y vivaz, pero la sobrina del anfitrión que lo acoge adivina "que a este hombre lo consume rápida e irresistiblemente su propia llama y que no puede ser más que una aparición fugitiva en esta tierra".

Más allá de la exaltación del artista y de la grandeza de su genio, puede ocurrir que el novelista haga de la obra de arte y de su creador el eje de la ficción. Los ejemplos no son poco frecuentes, empezando por *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac o *L'œuvre* de Zola. El arte de Adrian Leverkühn, como Thomas Mann lo evoca en *Doktor Faustus*, hace pensar en la música serial de Arnold Schönberg; a la vez bárbara y abstracta, ajena a la expresión de los sentimientos y organizada como una pura álgebra, representa la crisis del humanismo occidental (la novela se publica en 1947), pero también el desgarramiento íntimo del artista que se ha encomendado al diablo y no encuentra el reposo ni en el trato con los hombres ni en la soledad del creador. Esta imagen del artista maldito no es exclusiva de la cultura alemana, pero sí particularmente frecuente en ella. En Francia, las novelas del artista tienen una mayor relación con la pintura social. Si los artistas de *La comédie humaine* [*La comedia humana*] figuran entre los que buscan el Absoluto de los *Études filosofiques*, los Goncourt, en *Manette Salomon* (1867), muestran la influencia nefasta de una mujer vulgar sobre un pintor, el mundo artístico de su época, las buhardillas, las inauguraciones, la crítica. *L'œuvre* de Zola evoca el ambiente de polémica y el escándalo que imperaba en la época del Salón de los

Rechazados. *Jean-Christophe* de Romain Rolland no es francoalemán sólo por el itinerario del protagonista (el compositor Jean-Christophe Krafft, de origen alemán, refugiado en Francia), sino por su doble aspecto de pintura social (la de los círculos artísticos e intelectuales parisienses de principios de siglo) y de novela de formación de un compositor que concibe la creación musical como expresión de su aspiración a lo divino.

El interés de estas obras respecto de las artes no se ha de buscar en algún parecido con artistas reales. Aun cuando, según el autor de *Jean-Christophe*, el protagonista de la novela "es Beethoven en el mundo de hoy", es en la gran obra de Romain Rolland, *Beethoven: les grandes époques créatrices*, donde hay que buscar un retrato profundo del compositor. Asimismo, el Gambara de Balzac y el Leverkühn de Thomas Mann contribuyen a la formación de la leyenda de Beethoven y no a un conocimiento objetivo del hombre y de la obra. Se puede decir lo mismo de Manet y de Cézanne vistos a través del Claude Lantier de Zola. Pero todas estas ficciones, en las que nadie busca informaciones fidedignas, abren al amante del arte vías nuevas para su intelección de las obras y para su gozo.

Asimismo, toda la estética de los escritos sobre el arte, sean éstos de ficción o de crítica, se vincula sin duda con los prestigios concomitantes de una imaginación y de un estilo. Así lo sugiere Proust, lector de Ruskin: "A los colores de los cielos de Venecia, de los mosaicos de San Marcos, se agregarán colores nuevos, de mayor prestigio todavía porque son los matices de una imaginación maravillosa, los colores de Ruskin, que su prosa, como una nave encantada, lleva por el mundo."

BIBLIOGRAFÍA

Bailbé, J.-M., *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, París, 1969.

Beaufils, M., *Le lied romantique allemand*, París, 1956.

Brunon, C.-F., "Littérature et peinture", en *La recherche en littérature générale et comparée en France*, París, 1983.

Butor, M., *Les mots dans la peinture*, Ginebra, 1969.

Claudon, F., "Littérature et musique", en *La recherche en littérature générale et comparée en France*, París, 1983.

— , *L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Lille, 1979.

Cœuroy, A., *Wagner et l'esprit romantique*, París, 1965.

Guichard, L., *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*, Grenoble, 1963.

Guichard, L., *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*, Grenoble, 1963.
Guillerm, J.-P., *Les peintures invisibles*, París, 1982.
Hauser, A., *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, París, 1982 [*Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1984].
Hautecœur, L., *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, París, 1963.
Lessing, G.E., *Laocoonte*, Barcelona, Orbis, 1985.
Marin, L., *Détruire la peinture*, París, 1977.
Panofsky, E., *Essais d'iconologie*, París, 1967 [*Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1985].
—, *L'œuvre d'art et ses significations*, París, 1969 [*El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987].
Roland-Manuel, "Le classicisme français et le problème de l'expresión musicale", en *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, París, 1963.
Souriau, É., *La correspondance des arts*, París, 1969 [*La correspondencia de las artes*, México, FCE, 1965].
Venturi, L., *Histoire de la critique d'art*, París, 1969 [*Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gili, 1982].
Wellek, R., Warren, A., "La littérature et les autres arts", en *La théorie littéraire*, París, 1971 [*Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985].

La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión

JEANNE-MARIE CLERC

Si la literatura comparada es "el arte [...] de acercar la literatura a otros terrenos de la expresión o del conocimiento, o los hechos y los textos literarios entre sí [...] a fin de describirlos, comprenderlos y disfrutarlos mejor", no podemos negar al cine y a las imágenes que pertenecen a la misma familia tecnológica —fotografía, televisión, cartel publicitario— el derecho a ocupar un lugar nada despreciable en la reflexión comparatista. Pues ¿cómo "comprender y disfrutar" algunos fenómenos culturales específicamente modernos, como el "cine-novela" por ejemplo, si no se lleva a cabo un análisis conjunto y comparado de las dos formas de creación simultánea a las que apela: el cine y la novela?

Ahora bien, desde esta perspectiva nos topamos con demasiada frecuencia con un repliegue del investigador al terreno único y restringido de las "bellas letras", con la exclusión de toda apertura a los demás aspectos culturales de una época. Cuando se leen los múltiples testimonios de contemporáneos sobre el importante papel del cine, el cual en algunos casos ha llegado a suplantar a la literatura en los procesos de aculturación, no se puede menos que deplorar la estrechez del campo estrictamente lingüístico en el que se acantonan muchos estudios comparatistas, dejando escapar un medio de acercamiento esencial para comprender la modernidad.

Pero las reticencias del comparatista no son gratuitas. Descansan a menudo en una concepción de la cultura según la cual todo lo que no se deduce del genio individual del creador excepcional no es digno de atraer la atención. Como si la imagen de una sociedad o de una cultura no dependiera simultáneamente de algunas creaciones individuales sin parangón y de otros productos de consumo común, como la novela de folletín, que tienen el mérito de cristalizar el consenso colectivo y devuelven, tal vez mejor que las obras maestras, el reflejo de una época. Éstos son lugares comunes por los que

pedimos disculpas, pero que cobran una actualidad nueva al tratarse de las imágenes industriales.

En efecto, estas últimas se suman al descrédito cultural que comúnmente se adjudica a los objetos de la cultura popular, aquel que se vincula con los productos de serie fabricados con un fin lucrativo. El cine y más tarde la televisión son desde sus orígenes el blanco de una desaprobación de orden más moral que estético. La reflexión sobre las imágenes modernas, procedentes de los medios de reproducción mecánica, pone de manifiesto la persistencia de una jerarquización de los objetos culturales que tiene por efecto excluir de los análisis dedicados a la modernidad uno de los factores constitutivos esenciales del horizonte en que se inscriben las obras.

Cabe preguntar si no compete a la literatura comparada, dada la amplitud de los campos de estudio a los que la conducen los sistemas de interacciones que analiza, volver a situar en este horizonte prioritariamente icónico las manifestaciones de la literatura actual y precisar los intercambios y las transferencias que las unen. Sólo ella dispone de las herramientas de investigación necesarias para llevar a cabo investigaciones en los dos frentes simultáneos y para sentar relaciones que definan comportamientos y prácticas, individuales y colectivas, propias de nuestra época, y proporcionar así a la literatura comparada una problemática original.

La crítica literaria parece cada vez menos dispuesta a acoger la idea de que exista alguna relación entre las imágenes y las palabras. Son conocidas las denegaciones categóricas de Jean Ricardou que, citando a Lessing y a Proust, insiste en la "diferencia de los signos" y en las "ilusorias influencias" que algunos han creído descubrir entre un medio de expresión y el otro, manteniendo así "peligrosos equívocos". El propio Robbe-Grillet, quien al comienzo de su reflexión sobre la novela invocaba el ejemplo del cine, se complacerá luego en afirmar que escribir una novela o filmar una película son "dos actividades totalmente separadas". Afirmaciones paradójicas si se considera la frecuencia creciente del trabajo de colaboración entre novelistas y cineastas. Por otra parte, parecería que el problema de las interacciones de lo escrito y de lo visual tropieza con una resistencia particular por parte de la crítica en tratándose del cine y de las imágenes industriales. La visualidad específica que postulan los medios mecánicos de reproducción de la visión parece menospreciada *a priori*. Y aun cuando el autor de *La maison de rendez-vous* la haya convertido en el tema privilegiado de una parte de su obra novelística y cinematográfica, la presentaba como la "palabra de una sociedad" con la que se declaraba "no reconciliado".

La reflexión sobre la literatura, al ir adoptando poco a poco criterios y conceptos metodológicos calcados de los de la lingüística, ha tenido cada vez más tendencia a considerar la escritura sólo desde el punto de vista de un sistema de signos elaborados a partir de "generadores", la mayor parte del tiempo lingüísticos a su vez. En caso de que estos últimos sean icónicos, se los utiliza siempre desde el punto de vista de los juegos posibles con la relación incierta entre significante y significado, haciendo abstracción del arraigo que tengan en una realidad referencial. Hay en ello un prejuicio que proviene de las ciencias del lenguaje y que sólo podía contribuir a descalificar el carácter motivado de los signos icónicos. Estos últimos no se admiten más que si se los puede manipular como los elementos arbitrarios de la lengua. Se comprende así la desconfianza que toda una tendencia de la crítica literaria manifiesta con respecto a estas tecnologías de la imagen que en la sociedad moderna se suele identificar con la autenticidad objetiva de lo real: "la imagen es la vida", "el cine, ventana abierta al mundo". Ni la vida ni el mundo interesan ya a la crítica; lo que le interesa es la autonomía irreductible de la escritura, liberada por fin de la preocupación de restituir en el lector la "ilusión referencial".

Esta desconfianza se basa en una interpretación parcial y unívoca del fenómeno icónico que la moda de la novela conductista norteamericana ha tendido a generalizar apresuradamente en Francia después de la segunda guerra mundial. Han sido los trabajos de Claude-Edmonde Magny en particular los que han contribuido a difundir la idea preconcebida de que la influencia del cine sobre la novela se traducía en técnicas de narración objetiva y de elipsis que pertenecían a una retórica realista, que tenía por objeto hacer la realidad descrita más directamente presente al lector. No es sorprendente que los nuevos intentos novelísticos, al apartarse voluntariamente del realismo, hayan rechazado toda idea de una influencia de este género. Pero el estudio de la imagen que los propios escritores han hecho del séptimo arte permite poner de manifiesto la insuficiencia de esta comprensión del cine que parece depender estrechamente de un contexto histórico y estético preciso.

Concepto esencialmente móvil, sometido a las vicisitudes de una evolución histórica que hace casi imposible el análisis del mismo, la noción de "influencia", por el hecho mismo de sus avatares, es significativa de una transformación progresiva de las relaciones que mantienen los escritores con las imágenes modernas. Se perfila una especie de evolución dialéctica: después de una ola de entusiasmo en muchos de los escritores de los años veinte ante la idea de encuentros e intercambios entre trabajo literario y trabajo cinematográfico, la aparición del cine sonoro suscitó un movimiento de reflujo acompañado de la negación enérgica casi generalizada de toda idea de influencia

por parte de los círculos literarios que se habían vuelto en gran parte hostiles al cine, en el cual veían un plagio torpe de la literatura, destinado a la gran difusión comercial. Por último, después de la segunda guerra mundial se fue instaurando poco a poco una tercera etapa en que los antagonismos entre cine y novela se vieron de alguna manera rebasados por un nuevo modo de colaboración entre los creadores, de los que Robbe-Grillet o Marguerite Duras, escritores, y Alain Resnais, cineasta, son ejemplos particularmente significativos: expresan el establecimiento de una relación, ya no de influencia ni de rivalidad, sino de ósmosis original entre ambos medios de expresión. Para que se llevara a cabo esta reconciliación fecunda fue necesario que, paralelamente, los escritores se pusieran detrás de la cámara y trataran de adaptar a la pantalla textos que en principio habían sido escritos para ser leídos.

Es particularmente interesante analizar estos textos directamente vinculados a la "práctica" que algunos autores han podido tener de la imagen cinematográfica, según un doble recorrido opuesto y complementario. Algunos, poco numerosos, como Malraux, Cocteau o Giono, han trasladado personalmente sus novelas o sus obras de teatro a la pantalla, siguiendo una trayectoria compleja que va de las palabras escritas a las imágenes, con textos que se sitúan a medio camino entre unos y otros: los argumentos o los guiones técnicos. ¿Qué modificaciones ha hecho sufrir a la novela inicial este proceso de reescritura con miras a la realización cinematográfica? La pregunta sólo tiene interés cuando los dos tipos de textos pertenecen al mismo autor o tienen que ver en ambos casos con el mismo universo de creación. En caso contrario, se corre el riesgo de tomar como consecuencia de las exigencias cinematográficas aquello que sólo se debe en realidad a una lectura subjetiva de un autor por otro.

Este estudio del trabajo de escritura particular que requiere la adaptación de la novela a la pantalla tiene un corolario inevitable: el análisis del trabajo inverso, el efectuado por los novelistas que, como Sartre, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Jean Cayrol, han publicado textos escritos inicialmente para la realización cinematográfica: argumentos, guiones o textos retocados con posterioridad como los que Robbe-Grillet ha denominado "sus cine-novelas". La pregunta, complementaria de la precedente, que se plantea entonces es la de saber qué legibilidad pueden tener estos textos escritos para las imágenes cuando se les priva de su complemento icónico y cuáles son las transformaciones que eventualmente se les aportan para hacerlos publicables. Doble recorrido entonces, de las palabras a las imágenes en el caso de la adaptación cinematográfica de las novelas, y de las imágenes a las palabras, en el caso de la publicación de agumentos.

Haciendo abstracción de las películas, estos textos informan de manera

privilegiada sobre cómo se puede inscribir la imagen en el horizonte pragmático de la escritura para servirle de punto de partida. Vemos que no se trata aquí de confrontar dos formas de arte sino de permanecer en el terreno de lo escrito y de contemplar cómo corrobora las huellas de una visualidad vinculada a las tecnologías icónicas. De este modo se circunscribe el campo de una investigación que se propone como propiamente literaria. El problema, delimitado de esta manera, consiste en saber cómo lo escrito "dice" lo visual, y no cómo le corresponde de una manera más o menos aproximada y evaluada mediante una lectura subjetiva. Lo que se considera aquí es la confrontación de imágenes y de palabras en escritos específicos y no la búsqueda de eventuales equivalencias para cuya delimitación no se dispone todavía de una herramienta conceptual precisa.

Ahora bien, de manera paralela y complementaria, observamos en la novela del siglo XX una creciente frecuencia temática de aquello que J. Ricardou denomina "las máquinas de representación visual" y la descripción de efectos visuales originales explícitamente ligados a estas máquinas. El análisis sistemático que se puede hacer al respecto permite verificar la generalización, en las novelas más diversas, de una visualidad nueva con respecto a la que la novela realista describe.

Al término de este panorama descriptivo, gracias al cual se puede establecer una lista de los indicios reveladores de las interrelaciones estrechas entre tecnologías de la imagen y creación novelística, aparece una serie de constantes que permite adelantar un intento de interpretación. Desde esta perspectiva, el análisis de las relaciones entre las imágenes y las palabras tal y como se presentan en lo escrito permite poner de manifiesto una ruptura fundamental realizada en el horizonte cultural moderno por la multiplicación de esta visualidad inédita transmitida mediante las tecnologías icónicas. Al transformar la naturaleza y la función de lo visual en nuestra sociedad y nuestra cultura, parecería que las imágenes industriales tienen repercusiones profundas en la manera en que el hombre contemporáneo se sitúa en relación con el mundo y describe sus relaciones con lo real y con lo imaginario. Ésta es la nueva problemática que las imágenes modernas plantean al análisis comparatista.

I. LA IMAGEN DEL CINE EN LOS ESCRITORES

En su *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Malraux observa que el problema de la semejanza en arte rebasa el terreno estético y "tiene que ver con

las relaciones del hombre y del mundo": "En uno de los polos de la expresión humana —escribe Malraux— están el mimo, el danzante chino o javanés, el actor griego o el recitador de noh que salmodian detrás de su máscara; en el otro, una palabra aparentemente estenografiada y todos los murmullos de la noche, un rostro cuya expresión fugitiva colma una pantalla de cinco metros: la película." Entre estos dos polos podríamos situar la novela moderna que, nacida con la civilización industrial, cristaliza las primeras manifestaciones de este "aburguesamiento de lo imaginario" que se manifiesta en la ambición realista. Si creemos en lo que dice Wilhelm Worringer, una sociedad que se siente cómoda en un mundo que domina tiende a reproducir las formas de ese mundo que le satisfacen. La tendencia realista en arte sería por tanto la expresión de la seguridad intelectual de una sociedad. Así pues, podemos preguntarnos si hay que ver en el cine el punto de culminación de esta aspiración a la fidelidad íntegra de la reproducción que se manifestaba ya en la novela. La lectura de algunas páginas de Zola o incluso de Flaubert podría estarlo confirmando, y periódicamente toda una tendencia de la crítica literaria se ha complacido en encontrar en la literatura un "precine".

No cabe duda de que con el cine llegó una nueva manera de ver el mundo que ya estaba en germen en los esfuerzos de renovación de la novela a lo largo de la segunda mitad del sigo XIX. Sabemos que, con la influencia de Bergson y de Dostoievski entre otros, se aceleró la evolución hacia un menosprecio de los sistemas de análisis en favor de una percepción inmediata y sintética de lo real, tendiente a permanecer fiel a la dinámica del tiempo vivido. En busca de esta fidelidad, era de prever que la prosa novelística heredada de la lógica cartesiana se quedara momentánemente sin aliento y que fuera cada vez más aguda la necesidad de un nuevo lenguaje apto para traducir la fluidez efímera de las apariencias. En este sentido, se puede pensar que el cine llegó a punto para el relevo de una expresión novelística momentáneamente amenazada de agotamiento y continuar en la misma vía la exploración de lo real, ya no concebido como una estabilidad definida, sino per- cibido en la movilidad de las sensaciones cambiantes que suscita. El surgimiento del cine se inscribe, así, en este clima general que en más de un aspecto parece confirmar las carencias, si no es que el fracaso, del naturalismo.

De manera que la idea tan comúnmente admitida de que la novela habría influido en el cine, además de que es superficial y no da cuenta del aspecto narrativo de la película de ficción, elude esta peculiar convergencia de dos medios de expresión en busca de un proceso análogo de modificación de la percepción. Pues la importancia del "hecho" cinematográfico es en principio mucho más perceptiva que narrativa: la imagen fílmica ha confirmado una

nueva manera de captar el tiempo y el espacio, presentido confusamente por la literatura, y que trastornaba ya las bases científicas.

Por lo mismo, no es tanto en la estructura del relato como en la del discurso donde hay que empezar buscando una "especificidad" fílmica, si es que existe. El cine, más que "historias" nuevas, propone una nueva manera de contar historias viejas y se podría decir que eternas. Si creemos a Claude Brémond, en efecto, "la estructura [de la historia] es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella. Se puede trasponer la historia con una técnica o con otra sin que pierda sus propiedades esenciales". No obstante, las numerosas y decepcionantes adaptaciones de obras novelescas a la pantalla prueban que tal vez haya que matizar semejante afirmación. Sin llegar a afirmar, como MacLuhan, que "el medio es el mensaje", podemos preguntarnos si la especificidad del discurso fílmico no repercute a su vez en la historia narrada transformándola. No cabe duda de que el soporte del relato influye en el relato mismo. Con todo, las innovaciones introducidas por el cine han de buscarse en el plano de las "formas" y "sustancias" de los "significantes" antes que en el del relato y de los "significados".

Robert Guiette cuenta que un día de lluvia entró en un cine con Blaise Cendrars: "La película era estúpida [...]. En cierto momento, Cendrars me tomó del brazo y me dijo: '¿Has visto a esa mujer que masca un puro? Es la imagen más bella que he visto en mucho tiempo. Ya he visto esta película tres veces. El resto no vale la pena, pero esto...'" El interés por el cine de parte de la mayoría de los escritores de esta época se formó en primer lugar *contra* la ficción narrativa y por tanto en contraposición a la novela. Se entiende así que sea más justo hablar de una influencia sufrida por la literatura, al menos en un primer momento, puesto que el cine se presentaba como el arte nuevo por excelencia capaz de realizar esta "revolución" esperada por una gran parte del mundo intelectual de principios de siglo.

EL CONCEPTO DE "INFLUENCIA" CINEMATOGRÁFICA Y SUS VICISITUDES

La idea de una influencia generalizada del cine, no sólo sobre la novela sino también sobre los modos de vida y la sensibilidad, es comúnmente admitida en 1925, año en que aparece en *Cahiers du Mois* una encuesta llevada a cabo sobre las relaciones entre el cine y la creación artística: "La influencia del cine en la literatura empieza a ser apreciable —escribe Alexandre Arnoux—. Se manifiesta en un cierto descuido en la vinculación de las imágenes, ya que el ojo del escritor y del lector está mejor entrenado para un análisis más estimulado por sensaciones rápidas..." Jean de Baroncelli le hace eco cuando

habla de "estilo de imágenes, estilo de contrastes repentinos, estilo de elipsis, de visiones diversas y condensadas". Robert Desnos cree ante todo en la influencia del cine en las costumbres. Según él, ¡"el amor moderno emana directamente del cine"!

Este concepto de "influencia" seguirá siendo durante medio siglo uno de los lugares comunes de la crítica literaria y cinematográfica. Reaparecerá con regularidad en las encuestas realizadas por las revistas especializadas hasta 1970. El importante libro de Claude-Edmonde Magny sobre *L'âge du roman américain* [*La era de la novela norteamericana*] hizo renacer poco después de la guerra una polémica que el desinterés momentáneo de los escritores por el cine, ahora sonoro, había hecho pasar a segundo plano. En un intento por esbozar, en una primera etapa, una "estética comparada de la novela y del cine", sugiere que la influencia que ha ejercido en Francia la novela norteamericana tal vez tenía en su origen una compenetración de ambos países con las técnicas cinematográficas. Así pues, se trataría de convergencia y no influencia entendida como "fuente", puesto que cuantitativamente el cine había relevado a la novela en la constitución del "imaginario colectivo" que hoy en día nutre a la creación.

Asistimos por tanto a una evolución notoria de esta noción de "influencia", vinculada a su vez a las transformaciones experimentadas por el séptimo arte a lo largo de medio siglo. Estrechamente dependiente de las vicisitudes sufridas, no tanto por el lenguaje cinematográfico como por el consumo del espectáculo por parte de un público cuyo imaginario está en plena metamorfosis, la historia de esta noción en los escritores entre 1925 y 1975 permite precisar, tras la "recepción" de la imagen animada, la evolución de las relaciones ambiguas y complejas que una sociedad mantiene con su lenguaje. Acorralado por este nuevo modo de representación que lo obliga a reflexionar sobre el material que le es propio, el novelista se enfrenta por ello mismo al problema de la relación entre lo real y los signos con los que se supone que lo expresa. De manera que el estudio, no de la influencia, sino de la concepción de dicha relación por parte de cineastas y novelistas permite discernir uno de los aspectos de este "malestar referencial" que es sin duda la clave de la evolución de las artes de representación en el siglo XX.

EL CINE MUDO, "IMAGEN FÍSICA DEL SUEÑO"

Independientemente de su influencia difusa en la escritura novelística, el cine suscita una abundante literatura por parte de los novelistas, ya sea bajo la forma de artículos críticos o la de una colaboración que se limita la mayor

parte del tiempo a guiones, sin grandes esperanzas de realización para la mayoría de ellos. Piénsese en el gran número de guiones que escribieron los poetas surrealistas.

Si bien la lectura de textos que suscita el séptimo arte en el periodo inmediatamente posterior a la primera guerra mundial hasta el nacimiento del cine sonoro pone de manifiesto convergencias evidentes con la reflexión de la época sobre el arte en general —tendencia a la desaparición de la temática y a una especie de armonización de esencia musical—, inaugura también una atención particular sobre algunos elementos que se consideran específicamente cinematográficos y que se presentan como novedades: temas que sugieren un retorno a las fuentes de los mitos populares, estructura que parece la traducción privilegiada de los ritmos modernos, "puesta en situación" del público que descubre una forma de participación afectiva y sentimental en un espectáculo de esencia "polimorfa" en el que todo se fusiona en la constitución de un universo de pura movilidad. La imagen así percibida introduce un "realismo" de la representación cuya esencia era hasta entonces desconocida, por cuanto se apoyaba más que cualquier otra forma de arte en una amalgama compleja de realidad y de sueño: en ella éste aparecía con todas las características sensibles de la realidad y aquélla con los atributos de la "sublimación" ilógica del sueño. No es extraño que el séptimo arte haya parecido a muchos una solución posible a los problemas a los que se enfrentaba entonces este arte a la vez representativo y narrativo que es la novela: ésta, lejos de temer en el cine a un rival, veía más bien en él un ejemplo y una fuente de renovación. Esta renovación, no obstante, parece limitarse por ahora a detalles de estilo pues la "sensibilidad cinematográfica" sigue siendo demasiado nueva como para haber impregnado las mentalidades y cambiado su concepción de la novela. Esto es lo que expresa J. Feyder cuando deplora la falta de novelistas capaces de "pensar para el cine": "Tendrían que llevar a cabo toda una reeducación mental y todo un aprendizaje de la composición visual que, a causa de su edad y de su cristalización intelectual, ni siquiera vislumbran." Habrá que esperar a la generación siguiente para encontrar novelistas cuya imaginación esté verdaderamente modelada por el cine lo mismo que por la cultura libresca y cuyas obras reflejen por consiguiente el "pasado colectivo del cine" del que se hayan impregnado.

EL NACIMIENTO DEL CINE SONORO Y LA RUPTURA ENTRE CINE Y LITERATURA

La noción de influencia cinematográfica fue seriamente descalificada por los escritores ante la llegada del cine sonoro. Signo de que la fascinación que

hasta entonces había ejercido en ellos la imagen estaba esencialmente vinculada a esta recusación del lenguaje que marca a toda la modernidad. El regreso a la palabra triunfante que manifiesta el cine de Pagnol hizo sin duda más por la desafección del mundo literario por el séptimo arte que el cine norteamericano, cuyos hallazgos en el orden del estilo oral en cambio han influido ampliamente en el nacimiento de la primera generación de guionistas franceses. En efecto, un arte literario propio de la pantalla nace con personalidades como la de Jacques Prévert. Por otra parte, el éxito comercial de las adaptaciones de novelas al cine incita a los editores a determinar *a priori* un estilo de escritura apto para ser trasladado a la pantalla, y éste no dejará de ejercer una influencia sobre una cierta categoría de literatura. Por último, la lucha de la crítica por las películas con "mensaje" acabará de preparar un regreso de los escritores al séptimo arte que, lo mismo que la novela, demuestra que no es una diversión frívola sino un medio de expresión capaz de enseñar, mediante historias rigurosamente construidas, valores nuevos acordes con las transformaciones inquietantes del mundo moderno.

Así pues, a fines de los años treinta novelistas y cineastas son tal vez menos extraños unos a otros de lo que parecían presagiar los principios de la década. Ahora bien, el crisol del realismo al que el cine ha sido llevado por el habla y la literatura por la Historia favoreció reencuentros en un plano diferente al descubierto por la generación precedente: ya no se trata sólo de la conquista de una escritura, sino de la profundización en un nuevo tipo de narrativa al que la novela norteamericana va a aportar una garantía que durante un tiempo se confundirá con la del cine.

NOVELA NORTEAMERICANA Y CINE NEORREALISTA

En Francia se es cada vez más consciente de la repercusión sociológica del cine en la transformación de las mentalidades, pero es en Estados Unidos donde se sigue estableciendo una relación con la escritura. Ahora bien, los años treinta son precisamente los que presenciaron el descubrimiento de la novela norteamericana por parte de los escritores franceses. Descubrimiento progresivo y en sus inicios no sin reticencias, pero que culminó en un entusiasmo generalizado al que la segunda guerra mundial dio el significado de una resistencia simbólica al invasor, de un vínculo intelectual y moral con los valores del mundo libre. Habrá que esperar a la posguerra para que la familiaridad lograda con el universo de la novela norteamericana suscite acercamientos explícitos con el cine en una época en que precisamente la crítica cinematográfica se aparta del cine norteamericano y gusta de descubrir

en las nuevas películas producidas en la Italia en ruinas las huellas de una narratividad próxima a la que había revelado la novela norteamericana. Entre la crítica literaria y la crítica cinematográfica se ahonda así un peculiar desfase que pone de manifiesto la ignorancia en que ha quedado el mundo literario con respecto al hecho cinematográfico, al que sigue considerando como si no hubiera cambiado desde 1930. En todo caso, son numerosos los escritores franceses que por entonces proclaman su adhesión a la novela norteamericana y al séptimo arte, simultánea e indistintamente, y que se complacen de nuevo en reconocerles una deuda a la que el ejemplo de Malraux sirve de referencia implícita. A la vez novelista y cineasta, su reflexión sobre el cine introduce un punto de vista nuevo, que por primera vez resulta de la confrontación personal entre dos experiencias, la de la pluma y la de la cámara. Pero las comparaciones siguen siendo a menudo generales y confusas: en este sentido, son poco convincentes. Más reales parecen las analogías que conducen al cine y a la novela, al término de un itinerario paralelo, a una toma de conciencia común de los límites de la experiencia "realista" y de su necesario rebasamiento.

El cine neorrealista italiano, que vino a colmar el vacío ahondado por el estancamiento de la técnica y la crisis de los temas, contribuyó a revelar al séptimo arte su vocación narrativa. Curiosamente, en el momento en que la novela existencialista, luego de la norteamericana, aprendía a fragmentar su relato para convertirlo en una yuxtaposición de presentes, el cineasta intentaba restituir, mediante la duración de sus planos y el alargamiento de cada secuencia, la continuidad y la duración de lo vivido con innumerables detalles. En busca del tiempo, el cine se acerca progresivamente al arte novelístico, y en vísperas de los años cincuenta la calidad novelística es la virtud mayor que se encontrará en las grandes películas redescubiertas en nombre de este nuevo criterio, como *Las damas del bosque de Boloña* o *Las últimas vacaciones*.

En adelante, la crítica buscará en la película una capacidad de abstracción análoga a la de la novela. Entonces es cuando el cine empieza a ser concebido como "lenguaje". Antes que el poder revelador de la imagen, puerta abierta al inconsciente, al sueño o a los aspectos insospechados del mundo, y antes que su carácter analógico, garantía de autenticidad de la representación, cuentan ahora sus cualidades "arbitrarias", arraigadas en la libre opción de un autor que manifiesta de este modo su "estilo", exactamente como desde siempre lo ha hecho el novelista.

El mito norteamericano habrá tenido, pues, el mérito de servir de catalizador de reencuentros fecundos entre literatura y cine. Aunque todavía limitados, éstos dejan entrever una próxima etapa en la que toda noción de influencia de la literatura sobre el cine se esfumará tras el predominio de puntos

de convergencia, precursores de una colaboración original. El camino recorrido por la película hacia la narratividad novelesa era necesario para este redescubrimiento mutuo de dos medios de expresión, y completaba el primer movimiento de fascinación de los escritores por el cine.

LA "CULTURA DE MASAS" Y SUS CONSECUENCIAS EN LAS *RELACIONES ENTRE IMÁGENES Y LITERATURA*

El concepto de influencia cinematográfica está a punto de caer en desuso desde los años sesenta. Las nuevas condiciones de creación y de recepción de los objetos culturales, en el seno de una civilización marcada por la impronta de los medios de comunicación de masas y el ocio, culminan en una transformación considerable de las relaciones entre el autor y su público, entre la obra y el mundo. El surgimiento de nuevos funcionamientos imaginarios, en estrecha relación con la ilusión realista destilada por las tecnologías icónicas, desemboca en una modificación de la naturaleza y las funciones de la visualidad, dentro de un universo donde realidad y ficción se intercambian y se interpenetran constantemente. Estas interferencias repercuten obligadamente en la concepción de la obra, en la que se anulan las distinciones y las categorías. De la misma manera en que la realidad en la que están inmersos los individuos está plagada de fantasmas, los modos de expresión cinematográfica y novelística se conjugan para hacer que la autenticidad documental de la fotografía respalde la irrealidad de la imagen mental. Pero más que nunca estas obras mixtas cuestionan al lenguaje en su utilización lógica y racional sostenida por siglos de cultura occidental. En torno a esta problemática del lenguaje se anudarán en adelante las relaciones entre ambas artes.

II. DE LAS PALABRAS A LAS IMÁGENES: LOS ESCRITORES Y EL TRABAJO DE ADAPTACIÓN

La influencia de la literatura sobre el cine desde los inicios de éste es una evidencia que jamás ha sido demostrada. A lo sumo podemos intentar discernir los aspectos más patentes de esta influencia haciendo un inventario de los préstamos directos y expresos efectuados por los cineastas en sus adaptaciones. La garantía de la celebridad o del éxito comercial puede servir de criterio, si no de la calidad al menos de la influencia posible para un público que, desde el advenimiento de la cultura de masas, suele tener su primer contacto con las obras a través de la película. En efecto, las adaptaciones cinemato-

gráficas constituyen hoy en día uno de los aspectos esenciales, olvidado con demasiada frecuencia, de la fortuna de un texto y habría que estudiarlas al mismo título que las traducciones.

No obstante, la abundancia de los escritos que se publican regularmente sobre el tema y arrastran a menudo el lastre de los apriori polémicos que tienden a sentar la superioridad de la novela con respecto al film puede parecer desalentadora, y con razón. Suele pensarse que el film es una pálida copia industrial de un genio creador único. Este punto de vista desemboca a menudo en humoradas provocadas por la decepción del lector, que siente que sus representaciones imaginarias han sido traicionadas por la lectura que proporciona la adaptación, que se decepciona con el físico demasiado preciso de este o aquel actor, y no ve sin amargura el mundo aparentemente convencional en que quedó encerrado, para agrado del gran público, lo que él había sentido ante las palabras como una emoción propiamente individual. Si a ello se agrega el prejuicio contemporáneo según el cual sólo la obra original es digna de aprecio, toda imitación, en esta era de reproducción industrial, no es más que una falsificación.

Es indudable que no se puede negar el papel ampliamente vulgarizador que desde sus orígenes desempeña la adaptación cinematográfica con respecto al texto literario, muchas veces poco accesible a un público amplio. Se ha mostrado cómo el cine en Estados Unidos llegó a modificar por completo las condiciones mismas de la escritura novelística puesto que la película destinada a ser extraída de la obra exige con frecuencia *a priori* la publicación de la misma. El público se ha ido acostumbrando poco a poco a considerar que la película adaptada es un estreno y a no efectuar sino subsidiariamente el recorrido hacia la obra escrita, o incluso hacia la trasposición llevada a cabo por un autor por lo general menor a partir del guión y sin tener en cuenta el texto original.

La adaptación cinematográfica es, así pues, en ciertos aspectos el subproducto bastardo de esta industrialización de la cultura propia de una sociedad que comercia con los productos del espíritu como con los de su agricultura o los de sus fábricas.

El tratamiento al que son uniformemente sometidas las novelas a prueba en el tamiz de Hollywood no obedece a otras leyes que a las del trabajo en cadena. Este trabajo a veces sospechoso es el que Paul Morand caricaturizaba ya en su novela *France la Doulce*.

Así se explica tal vez en parte el carácter decepcionante de los análisis demasiado generales dedicados a las adaptaciones. No parece éste el camino que haya que seguir. Habría que limitarse más bien a abordar la adaptación desde el único ángulo del lugar de confrontación preciso entre el género

novelístico y la técnica del cine. Es importante constatar que, a pesar de los apriori peyorativos que pesan sobre la causa de las trasposiciones fílmicas, algunos escritores franceses, y no de los menores, no han considerado que se desdecían al colaborar en este trabajo tan particular. Merecen un estudio específico y detenido las adaptaciones que escritores como Malraux, Cocteau o Giono han hecho de sus propias obras. Ellos han enfrentado así la experiencia directa de una praxis que somete sus palabras y su estilo personal a una metamorfosis de la que ellos son los primeros en tomar conciencia por otra vía que no es la de la reflexión abstracta.

Por una parte, parece que hubiera un "sistema" apara la adaptación, incluyendo la obra original y su trasposición, que impone sus propias leyes de organización y funcionamiento a cualquier autor, sea novelista o cineasta, e incide dentro de relaciones complejas que, con las debidas distancias, se pueden considerar análogas a las equivalencias que operan en la traducción. Por otra parte, podemos plantearnos la pregunta de saber cómo este encuentro particular de un género y de una técnica puede modificar en adelante las condiciones de la escritura novelística en sus relaciones simultáneas con la realidad, el imaginario y el público. Nos limitaremos aquí a señalar algunos de los hitos de una búsqueda que permite releer algunas obras bajo una luz novedosa.

MALRAUX ADAPTADOR FRENTE A LA NOVELA DE LA EXPERIENCIA VIVIDA

Los profundos vínculos que unieron a Malraux con el séptimo arte son harto conocidos y hay numerosos trabajos en los que se aborda de manera sistemática la novela y la película que emanan de su experiencia de la guerra civil española. Es sabido por otra parte que su reflexión sobre el arte empezó a sistematizarse a partir de una comparación entre cine y novela, uno de cuyos orígenes fue *Sierra de Teruel*, elaborada el mismo año que la película pero que se publicó dos años más tarde con el título *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Este ensayo, por otra parte, no hace más que culminar un análisis disperso y fragmentario cuyas huellas se encuentran desde el inicio de la obra. El interés que Malraux manifiesta por el séptimo arte es constante y no se desmentirá hasta el final de su vida. El paso efectivo tras de la cámara constituye un giro en la evolución de este interés. La confrontación personal con las exigencias de una técnica particular reviste para Malraux el aspecto de una aventura arriesgada en la que las limitaciones del equipo se centuplican con las innumerables dificultades de la guerra. La realización material de la película fue increíblemente complicada y estuvo sujeta como nunca a todas

las vicisitudes externas que hacen que la cámara no sea una pluma. La autonomía del campo propio de la técnica aparece entonces con toda nitidez. ¿Cómo repercutió en la imagen que tenía Malraux del séptimo arte?

Es interesante observar en efecto que la reflexión de Malraux sobre el cine, después del encuentro directo con el aparato que constituye *Sierra de Teruel*, se prolongue en dos vías paralelas y complementarias que ilustran retrospectivamente la propia película: análisis de la técnica de reproducción y meditación acerca de sus repercusiones en el imaginario colectivo, que llevan al autor a reencontrarse con la concepción del mito. Sabemos que *El museo imaginario*, emprendido desde 1935, empezaba con una presentación original de la fotografía. Las técnicas de reproducción permitían a Malraux reconstruir la historia de la creación artística en torno a unos cuantos grandes símbolos, vehículos de significación metafísicos que le eran muy caros. Un año más tarde, su reflexión integra naturalmente al cine esta evolución que, según él, las técnicas nuevas imponen al arte:

> Ahora podemos considerar tres estadios actuales en la obra de arte: en primer lugar, la obra de arte única, después su reproducción [...], por último una tercera etapa que es la de la película. Aquí la reproducción mata al original, se convierte en un arte original. Y este arte, hecho para las masas, hace uso de ellas, como en el caso de las noticias filmadas.

Nos topamos aquí con una idea antigua, cara a los admiradores del cine mudo que, como Romain Rolland, pensaban que el cine era el arte más apto para representar a la muchedumbre. Pero la idea se ha abierto camino, apoyada por una formidable expansión de la industria cinematográfica que, de arte popular, ha hecho del séptimo arte un arte de masas. Ahora bien, Malraux es uno de los primeros que, al reflexionar sobre esta noción de masas, nueva entonces, la compara con el mito: "El cine se dirige a las masas y a las masas les gusta el mito." Si el séptimo arte despierta de este modo los viejos "instintos colectivos" que hacen que "Marlene Dietrich no sea una actriz como Sarah Bernhardt [sino] un mito como Friné", es por dos razones. Por una parte, porque su difusión mundial contribuye a suscitar en los individuos más extraños los unos a los otros aquello que tienen en común y que forma parte de las capas más profundas de su humanidad. Por otra parte, porque utiliza técnicas particulares que, como el primer plano, imponen hasta la obsesión rostros siempre idénticos a sí mismos, que encarnan en historias sucesivas, "como los creadores de mitos inventaron uno tras otro los trabajos de Hércules".

Pero ¿qué es el mito para Malraux? En primer lugar, parece que designa este común denominador que une a los hombres más allá de sus diferencias y que la "gran fraternidad de las imágenes" logra a pesar de las barreras

lingüísticas. Si el mito tiene su origen en este "invisible ensueño de los hombres" que, paradójicamente y pese a una idea muy difundida, el reino de la máquina ha alentado y no ha exterminado, afecta a la muchedumbre no tanto porque dé significación a lo que viven cuanto porque las deja soñar más allá de lo que viven. El mito se encarna en estos "márgenes" de libertad que separan al que habla y al que escucha, y que Malraux evoca líricamente al final de su *Esquisse d'une psychologie du cinéma*: "El mito empieza en Fantomas, pero termina en Cristo [...]. ¿Qué escuchaban [las multitudes] que oían predicar a san Bernardo? ¿Algo diferente de lo que decía? Quizá; sin duda. Pero ¿cómo menospreciar lo que entendían en el momento en que esta voz desconocida penetraba en lo más profundo de su corazón?" El mito es, así pues, esta parte de reconstrucción imaginaria autónoma que todo hombre lleva a cabo con base en un soporte colectivo. Es notable que la reflexión de Malraux sobre el cine se detenga en este punto que evoca al espectador y su autonomía interpretativa: puerta abierta a una manera de concebir la imagen, no como medio de adoctrinamiento, sino a semejanza del mito, como "espacio de libertad".

Esta teoría del mito se retoma de manera significativa en la entrevista que quince años más tarde Malraux concede a *L'Express* a propósito de la adaptación: "La adaptación sólo adquiere un valor autónomo en el cine —declara Malraux— cuando se libra del relato y se somete al mito." Cita como ejemplo la *Manon* de Clouzot, que abandona la anécdota y sólo conserva el "mito de la prostitución".

COCTEAU ADAPTADOR DEL IMAGINARIO POÉTICO

Esta metamorfosis de los conceptos en mitos, que el trabajo de adaptación de Malraux permitió sacar a la luz, adquiere una dimensión más importante todavía en la obra cinematográfica de Cocteau. Cuando se analizan las adaptaciones, propias o ajenas, que constituyen la mayor parte de sus películas, no puede dejar de sorprender el lugar central que ocupa en ellas el mito y la orquestación particular que le confiere la imagen. Como Malraux, el autor de *Orphée* [*Orfeo*] manifestó por el séptimo arte un interés constante, vivificado por una práctica en que la confrontación de las palabras y las imágenes se convirtió en una aventura personal. A esta aventura se enfrentaban las creaciones poéticas y sobre todo las teatrales —más que novelísticas— procedentes de su "noche", y las exigencias objetivas de una técnica desconocida que se apropia lentamente. Lo mismo que para Malraux, la experiencia de la cámara intervino en un proceso creador en el que el cine venía a llenar un hueco. Las alusiones al séptimo arte, si bien son a todas luces menos reflexivas

y concertadas que en el autor de *L'espoir*, salpican los textos de Cocteau anteriores a la filmación de *Sang d'un poète*.

Las adaptaciones cinematográficas de *L'aigle à deux têtes*, *Les parents terribles* [*Los padres terribles*], *Orfeo*, permiten contemplar bajo una luz diferente de la de Malraux el trabajo de la trasposición fílmica. En la distancia que media entre la representación teatral y la versión que da de ella la cámara se inscribe, de manera más evidente todavía que en el caso de la novela adaptada, la autonomía de una técnica. La actitud de Cocteau con respecto a esta última es rica en profundizaciones sutiles que permiten deducir la especificidad de la misma. La cámara, apta para "filmar lo invisible", le enseña la virtud mítica de esas zonas "intermedias", semirreales, semisoñadas, pero siempre verdaderas, que escapan de las categorías de la razón pero que entroncan con las grandes formas del imaginario colectivo. Cocteau, poseído desde siempre por los mitos, encontró en el cine un instrumento de representación priviligiado, capaz de despertar en el espectador esta zona oscura análoga a la suya donde se confrontan los misterios de la vida y de la muerte.

La trasposición cinematográfica, cuando aborda el imaginario poético, tal vez sea más apta aún que la novela para enriquecer el proceso creador inicialmente asumido por las palabras. La pasión cinematográfica de Cocteau ha sido en todos los sentidos del término, tanto en el entusiasmo como en el sufrimiento, un lugar de descubrimientos en el que no cabe duda de que el poeta encontró, más que en el lenguaje, el medio de expresar lo que llevaba dentro de sí, puesto que fue al séptimo arte al que confió su testamento. La lucha con la materia y con la herramienta, que en él alternó con una sumisión maravillada ante los hallazgos de la técnica, lo llevaron a una familiaridad con lo invisible, profundamente diferente de la del poeta, que sólo cuenta con las palabras. Los espejos de Orfeo dicen aquello que las palabras no sospechaban: el equívoco de las apariencias, la mediación incierta de aquellas zonas en las que la realidad se confunde con sus reflejos, en las que el mundo se funde con su ilusión. Frente a este universo polisémico y fluctuante que elude toda reducción simbólica, sólo el espíritu infantil sabe ser lo suficientemente humilde para renunciar a buscar significaciones definitivas allí donde lo que cuenta es la adhesión del corazón y del imaginario a aquello que ya no es del orden de la sola realidad.

Lo mismo que al novelista Malraux, el cine reveló al poeta la posibilidad de establecer una comunicación directa y tácita con el espectador, cuya subjetividad creadora se apropia de esas imágenes procedentes de la soledad de un hombre y, no obstante, suficientemente universales para que cada quien se proyecte en ellas. Llama la atención que, cuando Cocteau traduce, como Malraux, sus propias palabras en imágenes, acude a esta forma de comuni-

cación misteriosa que elude todo control pero que se funda en el arraigo mítico compartido del imaginario humano.

GIONO ADAPTADOR Y LOS PROBLEMAS DEL RELATO

Constatamos que, entre los pocos escritores que todavía se interesan en el cine durante los diez primeros años del cine sonoro, dos de ellos, Ramuz y Giono, son al mismo tiempo los renovadores de la novela rústica que, gracias a ellos, se transforma hasta el punto de trascender por completo los límites del género. En ambos autores se discierne la misma actitud paradójica: la búsqueda de un contacto inmediato e intuitivo con el mundo a través de la sensación pura va acompañada de un rechazo de la civilización moderna y, en particular, de su aspecto técnico. La máquina es el instrumento del alejamiento del hombre, que pierde de este modo sus raíces profundas en beneficio de una racionalidad abstracta que lo despersonaliza. No obstante, hay una máquina a la que parece concederle el perdón: la cámara. ¿Hay que pensar que en ella culmina un tipo particular de realización técnica que no introduce la distancia entre el hombre y el mundo sino que, por el contrario, la anula? ¿Y cómo no sorprenderse ante el común arraigo sensual de los dos estilos —por lo demás muy diferentes— y el interés de ambos novelistas por el cine? A pesar de todo, sólo Giono llegará a adaptar algunas de sus obras a la pantalla, enfrentándose a un problema que ya le planteaban —tanto a él como a Ramuz— las exigencias estructurales del género novelístico, pero que las limitaciones de la narración cinematográfica contribuirán en gran medida a acentuar: "No obedezco más que a la impresión —escribía ya Ramuz—; veo algo con intensidad y lo fijo. Pero este algo no está ligado para nada con esto otro que le sigue; es un fragmento; yuxtapongo un segundo fragmento; son todos que no hacen un todo." Técnica de montaje que procede por sucesión de toques impresionistas pero que descuida las vinculaciones narrativas: ésta es también, pese a obvias diferencias, la característica del estilo de Giono en sus primeras novelas, en las que "los instantes decaen sin llamarse unos a otros", según la fórmula de Robert Ricatte. Se presiente ya que hay aquí una fuente de analogía con el séptimo arte y que el interés de ambos novelistas por las posibilidades nuevas que la cámara ofrece al narrador no deja de tener relación con la originalidad de su propia escritura. No es de extrañar, pues, que la obra de ambos escritores y en especial la de Giono haya fascinado a los adaptadores.

Surge por tanto un nudo de convergencias entre la renovación específica del género novelesco, producto de un regreso a una especie de experiencia fenomenológica de la sensación, y el ejercicio de una práctica cinamatográfica

que permite plantear el problema de la confrontación entre narración novelística y narratividad cinematográfica. Es sabido hasta qué punto los escritos de Giono están impregnados de una meditación implícita y explícita sobre las diversas posibilidades narrativas de la novela: la evolución de su obra proporciona abundantes y variados ejemplos de ello, que van desde una especie de disolución espacial del relato en sus primeras novelas hasta la elaboración rigurosamente estructurada de las crónicas. La cámara es para él una experiencia narrativa complementaria: "Yo tenía una historia que contar —escribió a propósito de su única película, *Cresus*—; esta vez quise servirme de una cámara en vez de mi pluma sargento primero." Pero si el intento de realización original es único en su carrera cinematográfica, en cambio son numerosas las transposiciones de sus propias novelas que escribe para realizadores diferentes, después de haber renegado completamente de las que Pagnol había hecho unos años antes.

El trabajo de Giono adaptador de sus propias obras novelísticas es particularmente rico en enseñanzas en lo que se refiere a la confrontación de diferentes modalidades del relato. La imagen pudo a la vez seducir y descorazonar al novelista de la primera manera, aquella en la que las transposiciones de Pagnol desnaturalizaban el lirismo, pero que presentaban en las posibilidades de la cámara un medio de restituir en toda su intensidad la inmediatez de aquellos instantes privilegiados de fusión con el mundo que era donde residía la originalidad de sus relatos.

Pero la escritura propia del guión lo obligó a una reflexión particular sobre la disposición narrativa de la película que, al incorporar su nueva orientación novelística, lo llevó a contemplar progresivamente de manera más específica el trabajo de la cámara. Independientemente de las modificaciones importantes que aportó a la focalización del relato y al tratamiento de los personajes, parece que la práctica cinematográfica fue para el autor de *Chant du monde* ocasión de descubrimientos importantes de los que no hay equivalente en la obra escrita. La cámara le enseñó el juego de similitudes y repeticiones que, como lemas obstinados, acabarán por ser para él la estructura fílmica fundamental, sustituyendo por la especificidad de un relato anclado en las correspondencias formales y el regreso del mismo la trama temporal compleja de la crónica.

Parece ser que, lo mismo que Malraux y Cocteau, pero el sesgo de una toma de conciencia más directamente centrada en los problemas narrativos, Giono descubrió, gracias a este trabajo de recreación en que se convirtió para él la adaptación cinematográfica, que la cámara no es el equivalente de una pluma. La cámara impone al escritor un guión de lo real diferente del que realizan las palabras y es por ello por lo que la cámara obliga a decir no sólo

de otra manera sino otras cosas que la novela. La imagen, como en Cocteau y en Malraux, reúne las fuerzas profundas del mito en tanto que, si bien es el vehículo de las normas de explicación del mundo, éstas son mucho más vastas, móviles y ambiguas que las significaciones simbólicas que el lenguaje transfiere.

El andamiaje barroco de la película intitulada *Un roi sans divertissement* ilustra esta transformación del símbolo en mito que, en los tres autores, parece ser la clave de este trabajo de transposición en el que la traducción de las palabras en imágenes implica mucho más que una búsqueda de equivalencias: el paso de una visión del mundo a otra.

III. DE LAS IMÁGENES A LAS PALABRAS: GUIONES Y CINE-NOVELAS

"Ya no hay cotos de caza. Vivimos la civilización de la coctelera. Todo se agita y se mezcla: los continentes, las ideas, las costumbres", ironizaba un cronista de *Lettres Françaises* el 18 de agosto de 1960. Y citaba como ejemplo particularmente representativo de este "revoltijo" propio de la modernidad la interpenetración cada vez mayor del libro y la película: "Hasta estos últimos años, el libro precedía siempre a la película. Desde hace algún tiempo, se esboza una evolución inversa. Hay escritores, que no se cuentan entre los peores, que aceptan sacar una novela de una película; en realidad, aceptan hacer la adaptación en el otro sentido del generalmente practicado. Es todavía una tentativa bastante tímida, pero merece ser señalada." De este modo, el trayecto de las palabras a las imágenes, ampliamente balizado desde los orígenes del séptimo arte mediante el trabajo de los adaptadores, se ve completado por el de las imágenes a las palabras. En realidad, no se trata de una novedad y aquello que entonces se denominaba la "novela-cine", nacida al mismo tiempo que las películas en episodios en Estados Unidos y después en Francia, pronto fue contemporáneo de las adaptaciones. Uno se sorprende por eso cuando Bruce Morissette, gran especialista, a propósito de Robbe-Grillet y de la "novela cinematográfica", respalda la idea recibida de que "esta inversión del orden tradicional" de la adaptación es un fenómeno reciente. La obra escrita que la película engendra, cualquiera que sea la forma que adopte y el público al que se dirija —sequedad "vanguardista" fiel a la letra del guión o relleno literario para una lectura "fácil"—, plantea algunos problemas específicos que, contrariamente a lo que afirma el crítico norteamericano, no coinciden totalmente, al menos en algunos aspectos, con "los

problemas de todas las artes contemporáneas: encuadre, estructuración, guión, distanciamiento, vinculaciones, series formales, sincronías motivadas e inmotivadas", etc. El interés principal de estos escritos se debe a que permiten plantear teóricamente los problemas que enfrentan las palabras cuando tienen que expresar la imagen a falta de ésta. ¿Qué queda de una película con sólo la lectura del argumento?

Por último, la confrontación de estos dos aspectos de un mismo recorrido —el de las palabras a las imágenes y el de las imágenes a las palabras— permite interrogar los textos desde un punto de vista fundamental y hasta ahora dejado de lado: el de la referencia a la que, en un último análisis, se considera que remiten los signos que constituyen la obra, ya sea escrita o filmada, novelesca o cinematográfica. Pues en el horizonte de la escritura se afirma en lo sucesivo la imagen, es decir, un real ausente, negado en cierta manera por los artificios a los que da lugar su simulación, y que el texto toma a su cargo como la única realidad a la que se apunta tras las palabras.

ADAPTACIONES NOVELADAS, "NOVELAS-PELÍCULAS", GUIONES

Desde las adaptaciones noveladas a los guiones, pasando por las novelas-película, vemos transformarse poco a poco las normas que se han tomado del género novelesco, como si la cercanía cada vez mayor con la imagen modelo repercutiera de manera original en las formas del relato escrito, dejando aflorar la verdadera naturaleza de una influencia posible del cine sobre el novelista. Éste, lejos de reforzar la ilusión mimética, como con demasiada frecuencia se cree, acaba en cambio en la mayoría de los textos por subvertirla, rompiendo la coherencia narrativa vinculada en la novela realista con los efectos unificadores del discurso. La voluntad de ofrecer diégesis al lector contemporáneo, como sucede con la imagen, destruye toda posibilidad de distancia enunciativa, y la presencia explicativa del narrador se borra ante la actividad interpretativa del narratario.

Por otra parte, esta actividad interpretativa no se facilita con la visión directa que tienden a restituir las palabras. Al revés de la visualidad realista, la de los guiones vacila constantemente entre el efecto de real y la fabricación de la ilusión que rige a la escritura que tiende a la realización fílmica. Lo observable ya no se confunde con su significación sino que, por el contrario, se introduce una distancia entre los signos visibles de la diégesis y la interpretación a veces vacilante o ambigua que puede conferirles el lector.

En último término, es la ilusión de realidad la que retrocede indefinidamente en el horizonte de estos textos. Concebidos ante todo como la novela

realista y refiriéndose a la película como a un aspecto del mundo, se acercan poco a poco a la especificidad icónica y ya no aspiran a dar a ver lo real sino la película, es decir, a fabricar imágenes sobre imágenes en una centuplicación de la ilusión en la que se pierde la noción misma de referente. Asistimos, pues, a una transformación de la naturaleza y de la función de lo visual en la escritura. Ésta ya no es garantía de autenticidad sino que, al revés, involucra al lector en caminos equívocos. Se puede ver en ello un verdadero desvío a la vez perceptivo y escritural. Según esta óptica, parecería que ha de colocarse en primer plano a Jean-Paul Sartre, en quien encontramos simultáneamente búsquedas de escritura determinantes para la transformación de la visualidad que nos interesa ahora y su justificación teórica en esta suma que constituye para la generación de los años cuarenta y cincuenta *L'être et le néant* [*El ser y la nada*].

LOS GUIONES DE SARTRE

Contrariamente a una idea comúnmente admitida, en cuanto se resitúan las relaciones de Sartre con el séptimo arte en su contexto literario y filosófico, se presentan cargadas de significaciones importantes para la evolución de las relaciones entre imagen y lenguaje. Sin que se trate propiamente de influencia, no cabe duda de que la práctica de Sartre en el cine, como espectador y como guionista, conjugó en él inquietudes esenciales tanto estéticas como filosóficas.

La película le reveló esta experiencia esencial de "adhesión" que, renovada por la de la vida colectiva en los campos de prisioneros alemanes [los *stalag*], lo llevará a privilegiar las artes de representación y, en ellas, todo lo que tiene que ver con la presencia, es decir, la coincidencia casi sensorial del público con el espectáculo. También la novela se convertirá para él en el arte de "mostrar" lo real a un lector convertido en contemporáneo de la historia narrada. Se puede analizar la inversión peculiar que, para integrar al lector a esta simultaneidad de las impresiones que experimenta en cuanto las lee, lo llevó a disolver lo visual, que habitualmente estaba en relación con la percepción a distancia, dentro de una tactilidad generalizada en la que se pierde simultáneamente, tanto para el protagonista como para el lector, la capacidad de separar y de abstraer esquemas racionales.

La metamorfosis de lo visual en lo táctil y la imposibilidad de la mirada distanciadora tienen una consecuencia importante: la recusación de la lógica de los efectos y de las causas que era la que orientaba hasta entonces el relato. Una vez más, el cine desempeñó un papel importante en el reconocimiento

de ordenamientos estructurales nuevos, vinculados con efectos formales y no con encadenamientos racionales. Así vemos que opera, en la obra y en las teorías sartreanas, una conversión fundamental de lo temporal a lo espacial en la cual el presente de la mímesis se generaliza en una técnica del relato simultaneísta que minimiza la duración. Como en la duración fílmica, ésta ya no es sino una adición de puntos de vista diferentes sobre el mundo, una proliferación y una repetición de espacios parecidos y diferentes a la vez. La repetición organiza el relato de acuerdo con una dinámica espacial y la historia avanza por las trayectorias imperceptibles de las diferencias dentro de esta reactivación generalizada de lo mismo.

Por lo demás, la aspiración a hacer al lector contemporáneo de la historia suscita una difuminación del narrador que, al no poder explicar las apariencias que la diégesis proporciona, acaba por devolverlas a su opacidad. Desde este punto de vista, se ha creído discernir en la obra de Sartre una notable evolución desde los primeros guiones hasta el último, evolución que pone de manifiesto cómo la reflexión sobre el inconsciente lo llevó progresivamente a renunciar a las significaciones claras y nítidas que su cartesianismo fundamental le había hecho privilegiar hasta entonces, recurriendo a la subjetividad de los personajes o a las indicaciones escénicas. La película que admiraba por su poder de inscripción de las relaciones equívocas entre los seres, los objetos, los lugares, en la imagen parece haberle enseñado un guión específico de lo real que decepciona a nuestros hábitos de percepción y en el que los signos pueden remitir a significados inciertos o momentáneamente vacíos. La libertad interpretativa del público es, así, un requisito y ella es la única que puede aportar a la creación del autor la autonomía necesaria para su existencia.

Por último, constatamos una vez más que la reflexión sobre el manejo de la cámara suscita una temática propia: la de la imagen en la imagen y de los desdoblamientos, que figura a lo largo de estos análisis críticos como una constante inherente a la historia del cine.

De este modo, el trabajo fílmico de Sartre, por la estrecha relación que mantiene con una obra decisiva para la evolución de la modernidad, aparece como una etapa crucial en la historia de las relaciones complejas entre imágenes y palabras, visualidad y lenguaje. Dicha etapa es, en muchos aspectos, la que abrió el camino a esos escritos originales que son las cine-novelas de Robbe-Grillet.

LAS CINE-NOVELAS DE ALAIN ROBBE-GRILLET

En este trabajo de acercamiento a la imagen cinematográfica por medio del

lenguaje novelesco, la originalidad de Robbe-Grillet estriba en que fue el primero en afirmar que las palabras son radicalmente heterogéneas respecto de las imágenes. La cine-novela, al llevar hasta sus últimas consecuencias las implicaciones del argumento, se convirtió en un texto específico que se basa en un trabajo de opacificación de los signos lingüísticos.

Por una parte, la simple presentación material del texto acentúa hasta la incoherencia la fragmentación tipográfica y el recurso a las letras y a las cifras, es decir, a los signos menos analógicos. La técnica del montaje de los fragmentos descriptivos, largamente detallada en su aspecto más externo de ordenamiento de significantes, acaba de enturbiar el proceso de reconocimiento de la imagen tras los signos descritos.

Los signos, por otra parte, lejos de tomar prestado de la imagen su horizonte referencial y su vocación mimética, cobran con la escritura funcional propia del argumento, un aspecto próximo a lo ilocutorio, que satura la evocación de la imagen fílmica con la proliferación de detalles ligados al aspecto pragmático del discurso. Este último, que oscila entre los polos lexicales del "poder" y del "deber", utilizados simultáneamente de manera opuesta y complementaria, adquiere los visos de una modalización conjetural, lo cual le confiere un estatus de híbrido, a medio camino entre la visión imaginaria y la exhortación. La visualidad ya no se invoca como garantía realista sino, al contrario, como instrumento de búsqueda aleatoria.

Por lo demás, la utilización a destiempo de nombres propios y de indicadores de singularidad, el juego frustrante sobre el espacio que se ve y sobre el espacio que se sugiere fuera de campo, la utilización del lenguaje en la descripción de "vacíos" referenciales, todo ello tiende, en el cine de Robbe-Grillet, a decepcionar las expectativas del lector. Éste, a veces distinto del espectador, a veces confundido con él, se encuentra finalmente en una situación de fracaso referencial, y su superioridad temporal zozobra por lo general en un desvarío más total todavía que el del espectador.

Por último, hasta lo real está a fin de cuentas sustraído de estos textos, que acaban por no ser más que una elaboración de signos sobre otros signos, esta vez icónicos, pero que toman de las formas estereotipadas de las imágenes colectivas su carácter convencional y casi abstracto. De este modo, la cine-novela proporcionó al autor de *L'immortelle* la posibilidad de realizar este reto que constituye la sustracción de cualquier indicio de realidad en un texto inicialmente concebido para remplazar imágenes analógicas. Prueba de que estas últimas no son del orden de lo real sino de su reconstrucción arbitraria y que, detrás de ellas, no se perfila el mundo sino el universo fantasmático de una sociedad que trata de leerse a sí misma a través de las formas imaginarias que inventa.

L'année dernière à Marienbad [*El año pasado en Marienbad*] no es más que un hito en un recorrido más vasto que enlaza *Nuit et bruillard* [*Noche y niebla*] con *India Song* pasando por *Hiroshima mon amour*: la característica común de todas estas películas, que son también textos, tiene que ver con la influencia directa de un cineasta, Alain Resnais, y con la huella que dejó en los escritores con los que colaboró hasta el punto de suscitar en ellos una vocación de cineastas paralela y a veces complementaria de su don literario. Rebasamos ahora el marco particular de la "cine-novela" definida por Robbe-Grillet para considerar escritos más inciertos desde el punto de vista de su categoría literaria, pero que comparten con la cine-novela un punto de partida narrativo y una estructura basada en la referencia implícita a una imagen cinematográfica a la vez sugerida y ausente, que hace que la escritura surja de esta "visión en ausencia". Alain Resnais es, pues, como el crisol común de todos estos autores.

La gran novedad introducida por la colaboración entre Resnais y varios escritores consiste en haber inscrito el lenguaje en la imagen y, recíprocamente, en haber basado la imagen en esta presencia casi hechizante de un lenguaje ostensiblemente literario. La película ya no es ahora más que un juego de relaciones complementarias y contradictorias entre lo visual y lo sonoro, lo concreto de la imagen y lo abstracto de las palabras, hasta formar juntos un conglomerado tan homogéneo que parece imposible separarlos. Los textos publicados representarían, así, un doble reto si no evocaran, tras lo demasiado lleno de palabras, una imagen vaciada de su arraigo anecdótico y a veces hasta "abstracta" por su convencionalidad estereotipada. La aportación del escritor suscitó un nuevo tipo de imágenes, como si los dos medios de expresión, en vez de seguir trayectorias paralelas y a veces concurrentes, se hubieran finalmente reunido, a medio camino de un recorrido que va del mundo al individuo, de lo real objetivo a lo imaginario fantasmático, pero también de lo abstracto a lo concreto, de lo universal a lo particular.

En adelante, texto y película dejan de mantener relaciones de subordinación o de competencia; al suscitar una elaboración concertada a partir de las diferencias que los contraponen, logran funcionar en estrecha complementariedad para traducir la globalidad de una experiencia que ya no acepta ser jerarquizada de acuerdo con los criterios habituales de la racionalidad. Imágenes y palabras, constituidas en un todo indiferenciado, expresan la complejidad indisociable del mundo.

Pero ya no la muestran. De ahora en adelante sólo nos llegan los ecos amortiguados de una palabra a través de una conciencia, y los reflejos parciales

de lo real en los espejos. Imagen y lenguaje, cristalizados en el sistema de frustración del que extraen su estructura, se han reunido para hablar de un mundo desfasado y trasladado a lo imaginario y lo fantasmal. Como si las lagunas de la representación favorecieran la proyección de cada quien, según su aventura personal, sus deseos y sus sueños secretos.

A este sistema, basado en la carencia, el cine le proporciona una vez más su temática propia: la de los desdoblamientos laberínticos y la de la incertidumbre respecto de lo real y sus representaciones. Pero el arraigo subjetivo de las imágenes y de las palabras lleva este tema del doble más allá del simple efecto barroco: en último término, es la incertidumbre del hombre respecto de su propia identidad la que hace surgir, detrás de este mundo inencontrable, ilusiones multiplicadas. Por lo tanto, las formas estereotipadas de las que Robbe-Grillet ha sido el adalid adquieren una significación nueva: formas fijas, que se ofrecen a todos y lo suficientemente esquemáticas para que correspondan a cada quien, sirven de punto de cristalización para la experiencia individual en el seno mismo de la recepción más colectiva. De manera que a través de la visualidad de la película y del texto el mundo ya no se muestra, pero cada quien se lee a sí mismo dentro de una oscuridad que la imagen ilumina con sus evidencias interiores.

IV. LA ESCRITURA DE LO VISUAL EN LA NOVELA FRANCESA CONTEMPORÁNEA

Independientemente de la estrecha relación que algunos autores modernos mantienen con el séptimo arte, vinculado a una práctica personal de la herramienta cámara, se ha señalado con frecuencia el papel predominante que la novela contemporánea confiere a lo que Jean Ricardou llama "las máquinas de representación visual". Hay que observar, no obstante, que este interés particular y relativamente nuevo al parecer no tiene reservado ningún lugar particular para el cine, al que las más de las veces se confunde con la fotografía —lo que podría justificarse— y, más extrañamente aún, con los dibujos, los cuadros o las estatuas. Como si lo único que contara para el funcionamiento neonovelesco fuera el proceso de representación, al margen de cualquier consideración de sus significantes específicos. Por lo tanto, se plantea la cuestión de saber si el *nouveau roman* inventó realmente una temática o si ésta no está vinculada más bien con la elaboración en el siglo XX de un imaginario colectivo imbuido de tecnologías icónicas.

En el conjunto de las obras novelescas publicadas entre 1925 y 1975, la

frecuencia de las alusiones al séptimo arte (o a la televisión) es particularmente notable. Mucho más sin duda que en las nuevas novelas que, dejando aparte *Eté indien* de Claude Ollier y *Triptyque* de Claude Simon, novelas basadas ambas en el cine como tema diegético, parece que prefieren el recurso a las imágenes fijas, fotografías o cuadros. Contrariamente a la idea generalmente admitida, la evocación explícita del cine es en ellas comparativamente más escasa que en novelistas anteriores o contemporáneos, considerados más "tradicionales".

¿Qué dice la novela sobre el cine? ¿La descripción de películas o de secuencias de películas propicia nuevos modos de escritura vinculados a la necesidad de describir un universo en cambio perpetuo, en el que el espacio y el tiempo ya no tienen las mismas dimensiones que las fijadas hasta entonces por y en el lenguaje? Tales son las preguntas en las que desemboca este análisis de la temática del cine y de sus anexos en la novela francesa contemporánea.

LA TEMÁTICA DEL CINE EN LA NOVELA

A pesar del descrédito cultural tradicionalmente asociado, hasta los años sesenta, con el consumo cinematográfico, el protagonista de la novela experimenta con frecuencia ante las imágenes una fascinación casi alucinatoria hasta el punto de confundirlas con la realidad, presentándosele esta última como el pálido sucedáneo del universo icónico aureolado de un imaginario fantasmático. De ahí la complacencia que se cultiva en el relato con respecto a los efectos descriptivos ambiguos, manteniendo la fluctuación y la indecisión entre ambos universos. Éstos pueden llegar a interpenetrarse al punto de intercambiarse, llegando la imagen incluso a obstaculizar la aprehensión de lo real. El cine y sus anexos proporcionan, pues, a la novela un material temático muy rico, y ponen de manifiesto simultáneamente el reflejo que una sociedad se da a sí misma mediante las imágenes que fabrica y, más profundamente, las grandes preguntas que se plantea sobre la realidad.

El séptimo arte y sus derivados —carteles, fotografías, televisión— están presentes en la novela, no sólo en forma de temas más o menos desarrollados, sino también gracias a las numerosas citas, comparaciones y metáforas que confirman que el horizonte cultural en el que se inscribe la escritura se ha ampliado considerablemente: incluye ahora la imagen a la par que otras referencias literarias o artísticas, incluso en los autores menos sospechosos de vanguardismo. Por lo demás, y debido a los problemas que esta integración plantea al lenguaje, la integración de las descripciones de películas o de secuencias permite augurar las alteraciones que la heterogeneidad del material

narrativo cinematográfico puede acarrear en la coherencia de la novela realista. El papel que simultáneamente desempeñan el nuevo orden de realidad introducido por el tema del cine y la perspectiva del registro mecánico que influye en la descripción tiende a modificar profundamente la aprehensión y el funcionamiento de la visualidad en la novela.

ESCRITURA Y CÓDIGOS CINEMATOGRÁFICOS

Hemos mostrado cómo en la novela realista lo visual recurría a una "temática vacía", cuya función recurrente era motivar la descripción. El "proyecto realista" se identificaba con un "deseo pedagógico de trasmitir una información sobre lo real" y la descripción era el lugar privilegiado en el que se podía difundir este saber que el autor había recogido en fichas de la manera más enciclopédica y abstracta, y que luego tenía que esforzarse por "naturalizar", incorporándolo con verosimilitud a la ficción. Así lo visto y lo dicho entraban en una especie de "complementariedad semiológica", la de la mirada del personaje, pero mientras la referencia a las ilustraciones, a los espectáculos o a las artes visuales garantizaba el discurso informativo y avalaba la conformidad con lo real.

Hay que esperar a las búsquedas de la novela moderna —el *nouveau roman* y sus epígonos, pero también a experiencias aisladas, muy anteriores, como las de Raymond Queneau, o contemporáneas, como las de J.M.G. Le Clézio— para que aparezca en la novela una proliferación de efectos visuales aparentemente libres de las motivaciones "realistas" que acabamos de resumir.

Lo visual ha conquistado una autonomía novelesca gracias a las máquinas cuyas imbricaciones e implicaciones recíprocas acaban por conferirle un lugar privilegiado en el relato moderno, pero ya no transparente. La temática cinematográfica repercute en las técnicas de la descripción, imponiendo nuevas estructuraciones perceptivas en las que la trivialidad de la representación, la no funcionalidad de los objetos, la ausencia de la planificación lógica del espacio, subvierten los códigos distanciadores que rigen el ejercicio de la mirada en la novela realista. Un mundo en perpetuo desequilibrio, siempre abierto a lo inesperado, sustituye al edificio concertado del universo novelesco procedente de Balzac. Los efectos de la sobreimpresión engendran confusiones de espacios, la dialéctica paradójica de la sombra y de la luz, de lo fijo y de lo animado, de la imagen y del sonido repercuten en último término en la coherencia de la visión observadora, ahora vuelta improbable. El extravío que suscita la descripción postula una disociación de la unidad del "yo" que

está viendo, el cual puede incluso hallarse en entredicho, puesto que lo visual existe por sí mismo, independientemente de toda mirada.

A las nuevas estructuraciones perceptivas introducidas por la imagen se agregan los códigos propiamente icónicos, cuyas equivalencias la escritura novelesca trata de restituir, y que en ésta se vuelven mucho más desorientadoras debido a su carácter subversivo con respecto a la norma lineal y temporal del relato escrito. El juego de campos, contracampos, fuera de campos, engendra una técnica de combinatorias espaciales cuya discontinuidad confiere a la historia narrada un carácter perpetuamente hipotético y aleatorio, sin relación con la elaboración progresiva de la estructura informativa sobre la que descansa la novela tradicional. Por lo demás, los efectos ligados al ángulo de la toma, lejos de producir una impresión de realidad, la sumergen en ilusiones ópticas que permiten que en cualquier momento la historia coagule en imágenes y viceversa. El tema del cine permite también invitar al lector a la filmación tras bambalinas y convertirlo en testigo de la elaboración aleatoria de la verosimilitud realista. Ya no es el mundo lo que se le describe sino la manera en que los signos representativos ajustan con dificultad su forma y su contenido en el intento de sugerir la realidad. En este sentido, el cine y sus derivados, combinados con otras máquinas ópticas como los reflejos en los cristales o los espejos, constituyen un sistema privilegiado de frustración para el lector en busca de verosimilitud y de reconocimiento referencial. Gracias a la elaboración deliberada de semejante sistema, los neonovelistas pueden hacernos creer que ya no copian la realidad, puesto que ésta se pierde en esta errancia constantemente renovada entre los dobles que proliferan al infinito.

VISUALIDAD Y PROBLEMAS NARRATIVOS

Además de aportar a la novela moderna una temática nueva, el cine y sus derivados modifican no sólo la aprehensión del mundo que ofrecen las descripciones sino también la concepción de continuidad lógica que se solía elaborar en torno a uno o varios personajes. Al introducir en el relato fotografías como fragmentos coagulados y arrancados al tiempo, y multiplicar efectos ambiguos de animación de imágenes antes descritas como inmóviles, el autor contemporáneo juega con la confusión del presente y del pasado, y se vale de las imágenes para anular la impresión de duración vivida que era hasta entonces la gran ambición del novelista. Los trucajes cinematográficos —aceleración, retardado, sobreimpresión— contribuyen a ofrecer motivos con un valor arquetípico y como abstraído del tiempo.

La valorización del presente narrativo, reforzada por la abundancia de fórmulas deícticas, contribuye a impregnar el relato de una especie de atemporalidad ligada a la visión, que tiende a hacer del lector un espectador asociado a la historia narrada más que al discurso del narrador. La presencia de éste se difumina tras una técnica narrativa que descansa en una estructura de montaje que yuxtapone fragmentos de manera aleatoria y variable puesto que, a falta de "imágenes intermedias", todo orden lógico resulta imposible de reconstruir. Así, se pone el acento en los "ajustes" que introducen la novedad en forma imperceptible dentro de la repetición de lo mismo. Pero esta repetición puede ser desplazada en cualquier momento por la irrupción imprevisible del azar que, al sustituir a la causalidad, desintegra la ilusión de continuidad lógica esbozada. A la desaparición del narrador, que de este modo renuncia voluntariamente a las prerrogativas unificadoras y generadoras de coherencia que le confería la novela tradicional, corresponde al parecer una valorización del narratario que, a menudo confundido con el "él", persona del relato, se describe presa de esta fusión empática con el protagonista de la historia narrada que caracteriza a la participación del espectador en el cine.

De lo que resulta un nuevo estatus del personaje, que ante las imágenes y los reflejos experimenta sentimientos ambiguos o contradictorios de identificación o de despersonalización. El individuo resulta cautivo de un universo icónico en donde lo real y lo imaginario se confunden, en donde ojos vacíos lo miran sin verlo y oe privan de toda conciencia de existir para otro al mismo tiempo que, no obstante, él se reconoce oscuramente en esas efigies y las acoge como a otros sí mismos. Paradojas dolorosas al parecer para el personaje, privado de este modo de la dimensión de persona y llevado a la insipidez o a la ausencia: ésta lo aísla del mundo, en el que ya no tiene asidero. Se le ha retirado de este modo toda posibilidad de intervención, es decir, una de las características esenciales del personaje en el relato tradicional, en donde se lo presentaba como "actante".

Por último, cabe notar que la saturación icónica propia de algunas novelas modernas suele ir acompañada de una impugnación del lenguaje, al que se considera incapaz de expresar lo esencial de lo real tal y como se vive. Como si los dobles ilusorios que rodean al individuo contemporáneo y lo privan de su posición central de sujeto ordenador del mundo le quitaran al mismo tiempo toda posibilidad de nombrarlo. Se perfila otra concepción del lenguaje que valora las lagunas de la palabra, los vacíos del discurso, los silencios y los no dichos que se supone sugieren esa realidad de otro orden que ya no obedece al guión de las palabras pero que depende de este visual desorientador. Por lo tanto, el recurso a la imagen se convierte en el paliativo obligado de estas insuficiencias de la lengua. Y, sin embargo, la imagen tampoco ofrece el

mundo a la lectura, puesto que, como las palabras, pertenece a un universo de signos limitados. Dentro de esta dialéctica compleja instaurada por la novela contemporánea entre las palabras y las imágenes, sólo cabe esperar que se deje presentir algo de esta otra realidad revelada a la mirada del hombre moderno.

V. LAS TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN Y LA TRANSFORMACIÓN DE UNA CULTURA

La generalización de esta nueva temática visual y sus repercusiones en el género novelesco, que completa otros aspectos del interés manifestado hacia el séptimo arte por los novelistas, como, por ejemplo, el trabajo de la adaptación y la elaboración de guiones o de cine-novelas, nos lleva a interrogarnos sobre el papel que desempeñan las tecnologías de la imagen en la transformación de una cultura. Pues a fin de cuentas de esto es de lo que se trata.

Al ampliar considerablemente el horizonte cultural en el que se inscribe la escritura, el cine y sus derivados han puesto de manifiesto la inadecuación cada vez más flagrante entre el guión del mundo que nos ofrece la lengua y esto otro, nuevo, que postula la expresión icónica. La novela aparece, así, como el campo de investigación privilegiado para tratar de delimitar esta confrontación difícil entre dos maneras de considerar lo real y de decirlo, puesto que ningún arte de representación escenifica mejor que ella el conflicto de las palabras y de las imágenes y la imposibilidad de trasladar al orden del decir lo que atañe a esta visualidad de nuevo cuño.

Desde este punto de vista sintético, centrado ya no en los problemas particulares de la escritura sino en lo que éstos revelan de una problemática cultural global, podemos intentar releer los análisis parciales que hemos yuxtapuesto hasta ahora. Las palabras puestas a prueba por la imagen, la imagen puesta a prueba por las palabras, la novela frente a la visualidad moderna, todos estos aspectos del trabajo literario contemporáneo se vinculan entre sí dentro de una perspectiva más amplia. Tras los problemas de escritura que despierta la visualidad nueva engendrada por las tecnologías icónicas, lo que en un nivel más profundo se halla en juego es la evolución de las relaciones entre realidad y lenguaje, y la transformación de las relaciones entre real e imaginario.

LA LLEGADA DE LA TÉCNICA Y LA TRANSFORMACIÓN DE LAS RELACIONES ENTRE REALIDAD E IMAGINARIO

En el cine, el espectador, como escribe Jean-Louis Baudry, "se identifica no tanto con lo representado como con el que pone en escena el espectáculo". El espectador comparte su capacidad demiúrgica el tiempo que dura una proyección, y se lleva consigo esta situación ilusoria que luego alimentarán los sueños que ha despertado. Todos los perfeccionamientos técnicos que se han aportado al sistema no han hecho más que reforzar esta concepción perspectivista de un espacio lógicamente ordenado para los fines de un consumo "razonable" de lo imaginario. No obstante, el propio sistema segrega su propia recu- sación "barroca".

En efecto, la técnica tiende a desbaratar estas representaciones que tranquilizan el espíritu. Y los riesgos a los que se expone la representación realista en el universo de las tecnologías icónicas son, al parecer, de gran interés para el público.

Estos riesgos se relacionan con la capacidad que tiene el instrumento de mantener una doble relación, a la vez contradictoria y no obstante complementaria, con la realidad. Prueba de ello, y desde sus mismos orígenes, la evolución simultánea del cine en la vía del reportaje documental abierta por Lumière, y en la de la magia ilusionista inventada por Méliès. El gran éxito popular del cine de efectos especiales, cuyo ejemplo son las películas de horror o de ciencia ficción, muestra el atractivo, hoy mayor que nunca, que ejerce esta manipulación de representación realista. Paralelamente, la fidelidad documental ha sido completamente renovada por las técnicas televisuales, en particular por la de lo "directo". Este último ha resultado ser el portador de una magia tan fascinante como la del cine ilusionista. Ya no es el hombre el que desbarata lo real, sino al revés: en cualquier momento, el azar sorprende a las previsiones, destruyendo de este modo los códigos artificiales de la representación y devolviendo al mundo su "inquietante extrañeza".

Así es como se ha perpetuado la idea de que no hay compartimentos estancos entre realidad e imaginario y que ambos pueden implicarse hasta el punto de dejar de diferenciarse. Sin duda, la idea no es nueva y el parentesco entre Thomas el Impostor y Michel, el protagonista de *À bout de souffle* [*Sin aliento*], es en algunos aspectos sorprendente: el primero muere por haber jugado al soldado y el segundo por haber jugado al gángster. Los dos ilustran este vértigo del imaginario que contamina lo real hasta el punto de intercambiarse con él y que parece ser una de las características de la modernidad. No obstante, la diferencia estriba en los modos de abordar el fenómeno: puro juego intelectual en la pluma de Cocteau, se ha convertido, cuarenta años

después, en una revelación inesperada, nacida del equipo técnico, capaz por sí solo de invertir los términos del acto creador: Godard cuenta que, mientras creía haber filmando *Scarface* [*Caracortada*], se percató después de de que había dirigido *Alicia en el país de las maravillas*. Declaraciones reveladoras de una experiencia nueva en la historia de los hombres, en la que la máquina puede por sí sola hacer que la fidelidad a lo real documental se truque en pura fantasía imaginaria.

Se verifica, así pues, la existencia ambigua de un campo autónomo de la técnica, capaz, como esos robots de la ciencia ficción, de volverse contra la racionalidad que rige su existencia. Las tecnologías de la imagen llevan a cabo una especie de fractura en el universo construido de nuestras representaciones positivistas. Engendran un mundo ya no abstracto sino sensorialmente presente en su ausencia misma, que hunde sus raíces en las fuentes más profundas del reconocimiento de sí por parte de un espectador fascinado. La mirada se ha convertido en manipulación táctil de lo real, pero también, inversa y simultáneamente, en lugar de manipulación insólita por lo real mismo, revelado de pronto en sus aspectos menos sospechados. Se viene creando un nuevo imaginario, profundamente dependiente de esta realidad equívoca manifestada por la imagen. Entre ellas se está instaurando un juego ininterrumpido de intercambios que la novela trata a su manera de circunscribir con las palabras.

LA EVOLUCIÓN DE LAS RELACIONES ENTRE LAS IMÁGENES Y LAS PALABRAS

Las tecnologías de la imagen, al tomar en cuenta las búsquedas ilusionistas del espectáculo barroco y trasladarlas al universo de la ficción narrativa, han modificado profundamente las relaciones entre lo visto y lo dicho, repercutiendo así en el funcionamiento de la novela contemporánea.

La historia de la difícil toma de conciencia por parte de los escritores de la especificidad técnica del medio icónico prefigura diacrónicamente la naturaleza de las confrontaciones que ha de encarar el autor moderno. Dividido entre las significaciones del lenguaje y las ilusiones de un mundo multiplicado por las imágenes, de una realidad a la vez revelada y traicionada por reflejos exactos y engañosos, el novelista se topa con lo arbitrario de las palabras, pero también con lo arbitrario de las percepciones habituales. Lo que se dice mediante la máquina óptica remite no tanto al orden de la realidad objetiva como al de otra realidad. Si la vida es un sueño es porque lo real está en otra parte: éste era el último mensaje de la estética barroca. Y si ésta sentó una predilección por la explotación desmedida de la ilusión perspectivista, acaso

sea porque, al hacerle abrazar un punto de vista comparable al del demiurgo, dicha ilusión le enseñaba a la vez su parecido con este último y la infranqueable distancia que todavía lo separaba de él. El hombre barroco, al introducir las maquinarias ópticas en la organización racional del espacio vitruviano, ha hecho que ésta se vuelque hacia una especie de más allá de lo racional, donde los vértigos de la puesta en abismo han llevado al límite el positivismo de los cálculos matemáticos, haciéndolos desembocar en un horizonte donde la razón se extravía.

Pero el espectador del teatro barroco, así como el admirador de las ilusiones catóptricas, se embriagaba con estos límites inciertos entre realidad e ilusión, que postulaban ante su mirada ciega otro orden inherente a su horizonte cultural. En realidad, los límites seguían siendo discernibles para él y la realidad ilusoria del teatro había que descifrarla, como la vida, por referencia a una realidad metafísica de la que no se dudaba. Aunque tras esta ilusión había siempre un universo estable al que referirse de modo más o menos implícito, capaz de disipar la angustia de estos reflejos desorientadores. Para el hombre moderno esta referencia indiscutible ya no existe. En consecuencia, el vértigo que produce esta perpetua confusión entre lo real y sus simulacros es insuperable. Ésta es la razón de que los juegos de la ilusión hayan dejado de servir exclusivamente al espectáculo y la fiesta para ser trasladados a un universo novelesco inquietante donde, tras los juegos del lenguaje, señorea la irrealidad de un universo que ha dejado de creer en sus lazos con lo real.

Al generalizar la ilusión y el efecto visual las tecnologías de la imagen han vuelto caduca la teoría realista y han empujado a las palabras a que se separen de su referente. Por otra parte, han modelado en el público una nueva mentalidad para la que el grado de realidad se mide por su capacidad de visualización icónica, a través de simulacros discontinuos y lagunares: éstos exigen un trabajo de lo imaginario para completar las imperfecciones de una representación engañosa que no da más que una imagen mutilada de lo real. Es la ilusión lo que se ha convertido en realidad y, a la inversa, la realidad, agrandada desmesuradamente hasta abarcar las dimensiones del cosmos, elude toda captación directa y muchas veces no está presente en el horizonte del hombre contemporáneo sino a través de la imagen. La experiencia ya no tiene otra existencia que la que de ella dan las imágenes. Ante una credibilidad garantizada por la imagen, las palabras ya no son más que un instrumento desviado que canaliza al mundo hacia significaciones *a priori*, que corresponden cada vez menos a este conocimiento vuelto icónico. Encerradas en lo arbitrario de los signos, las palabras forman un universo cerrado, que recusa toda motivación analógica, toda aspiración al parecido con algo que no sean ellas mismas.

El lugar que da a la imagen la novela moderna atestigua la voluntad de los escritores de superar esta dicotomía entre la experiencia ilusoria de una realidad deformada por sus reflejos y un lenguaje encerrado en la coraza abstracta de los conceptos. Muestra asimismo que esta dicotomía no es un juego del espíritu o, como era el caso del universo barroco, una especie de lujo metafísico para uso de una sociedad que seguía aferrada a su propia fe y que encuentra en el espectáculo ilusionista una especie de ejercicio espiritual. Al contrario, el combate que se ha entablado hoy en día entre las palabras y las imágenes tiene que ver con las fuentes profundas de una cultura cartesiana, cuyo instrumento fundamental han sido hasta ahora las palabras y que el reino generalizado de los dobles icónicos, al suscitar la irrupción masiva de "estructuras antropológicas de lo imaginario" hasta entonces ocultas, remueve hasta sus cimientos.

TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN Y TRANSFORMACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS IMAGINARIAS: LA NOVELA, TESTIGO DE ESTAS METAMORFOSIS

Las tecnologías icónicas han contribuido ampliamente a una inversión de las estructuras imaginarias. Aun cuando los medios de comunicación de masas tienden a utilizar estas tecnologías como motores de normalización social, no cabe duda de que suscitan en el individuo, más allá de los estereotipos impuestos, conductas mucho más ambiguas que simples respuestas reflejas y de que movilizan profundidades fantasmáticas en las que la imagen entronca con el mito.

Con todo, la novedad de este universo mítico reactivado por las imágenes industriales tiene que ver con la especificidad de su medio técnico. Esto tal vez explique, en parte al menos, la incomprensión de la que hasta ahora ha sido objeto por parte de los especialistas de la reflexión sobre el imaginario. La imagen fotográfica y todavía más la cinematográfica y televisiva tienen en su contra parecerse demasiado a lo real para pretender la dignidad cultural de la imagen mental. No obstante, hemos visto cómo esta analogía remite más al mundo interior del espectador que a la realidad objetiva. En realidad, la imagen industrial adquiere la misma complejidad subjetiva que la imagen mental. Pero además, proyecta sobre el mundo esta complejidad que copia y remplaza con frecuencia en nuestra sociedad, instaurando una dialéctica ofuscadora entre realidad e ilusión, en la que la participación afectiva y fisiológica del espectador acaba por difuminar las categorías mediante las cuales el pensamiento lógico había separado hasta entonces lo imaginario de lo real, lo subjetivo de lo objetivo, el cuerpo del espíritu. Así pues, las tecnologías de la imagen contribuyen subrepticiamente a minar el universo racional.

La fascinación que las tecnologías de la imagen ejercen en algunos novelistas tiene que ver indudablemente con que contienen la recusación implícita de su materia prima, el lenguaje, en tanto que éste es de manera prioritaria el instrumento que da forma coherente al mundo representado en la novela. La frecuencia de las imágenes en la ficción contemporánea tiene por consecuencia esencial remover el arraigo referencial de las palabras e impedir el desenvolvimiento temporal-causal de la historia. El universo novelesco se convierte en el lugar de confrontación entre estas nuevas conductas del cuerpo y del imaginario "nocturno" vinculadas a las imágenes, y el instrumento racional que es tradicionalmente el lenguaje. Esta confrontación trae consigo modos de funcionamiento nuevos, específicos del universo icónico, que obligan a las palabras a impugnar las normas organizativas que presidían hasta entonces sus dispositivos lógicos. Al igual que las imágenes de la película, las palabras se repiten más que se encadenan; dicen de nuevo lo que ya se ha descrito, de acuerdo con combinaciones siempre renovadas que, insensiblemente, hacen evolucionar el conjunto hacia la inclusión de una diferencia, inscrita en el seno mismo de la similitud generalizada. Diferencia que no es del orden del sentido sino de los sentidos y que conlleva el reconocimiento no razonado de una forma de alteridad latente en lo más hondo de la identidad.

Así como el arte barroco postulaba la experiencia mística, lo visual contemporáneo se arraiga en una estructura de lo imaginario toda ella tendiente a una especie de recusación sensual del positivismo moderno. El universo de las imágenes remite a algo más, a algo que no se agota en los puros fenómenos, a algo que la razón no explica y que las palabras no pueden decir más eludiendo el sistema cerrado de las significaciones. Así pueden leerse al parecer intentos novelescos de los años sesenta de decepcionar o suspender el sentido, en los que Roland Barthes vería el signo de un agotamiento moderno de la conciencia simbólica.

¿No es por el contrario una renovación del símbolo lo que se traslucía tras esta manera de recusar las significaciones? El resurgimiento de esta dimensión original de los signos que, a juicio de Henri Lefèbvre, se habría borrado ante la utilización paradigmática y racional de los mismos mediante las palabras, dimensión sumergida a su vez por la invasión sintagmática propia de nuestra era técnica, que sustituye las significaciones por combinaciones de señales. No obstante, podemos pensar que, en la medida en que la técnica no ha eliminado todavía al hombre consumidor de estas señales, el universo tecnológico sigue permeado por esta incógnita que es la densidad vivida del individuo. Esta densidad es irreductible a los sistemas y a las combinatorias: no se la puede encerrar en mecanismos, ecuaciones, ni siquiera tal vez en significaciones. Su presencia opaca, inscrita en el seno de la hiperracionalidad

moderna mediante la proliferación de funcionamientos icónicos, la hace derivar hacia polos imaginarios opuestos, en los que el hombre contemporáneo se reconcilia con una simbólica nocturna cuya "sustancialidad afectiva se inclina —al decir del propio H. Lefèbvre— por lo no intelectual". En adelante, la lógica del lenguaje se topa con la multiplicidad huidiza de ecos interiores suscitados en cada quien por las imágenes, con experiencias de pertenencia que son fundamentalmente ajenas a las virtudes separadoras de la mirada distanciadora y del concepto, y que las palabras tienen que evocar por un camino distinto al de las significaciones. Así pues, es todo un universo cultural, idealista y cartesiano, el que se está tambaleando.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

Cayrol, J., y Durand, C., *Le droit de regard*, París, Seuil, 1963.
Cocteau, J., *Le sang d'un poète*, Mónaco, Éd. du Rocher, 1948.
—, *Entretiens autour du cinématographe*, reunidos por A. Fraigneau, París, Éd. André Bonne, 1951.
—, *La belle et la bête*, diario de una película, Mónaco, Éd. du Rocher, 1959.
—, *Du cinématographe*, París, P. Belfond, 1973.
Duras, M., *India Song*, texto-teatro-película, París, Gallimard, 1973 [Barcelona, Fontamara, 1985].
Giono, J., *Œuvres cinématographiques*, t. 1 (1938-1959), textos reunidos y presentados por J. Meny, París, Gallimard, 1980.
Malraux, A., "Esquisse d'une psychologie du cinéma", *Verve*, 11 de agosto de 1941.
—, *Sierra de Teruel*, México, Ediciones Era, 1968.
Ollier, C., *Été indien*, París, Minuit, 1963.
Robbe-Grillet, A., *L'année dernière à Marienbad*, París, Minuit, 1961.
—, *L'immortelle*, París, Minuit, 1963.
—, *Glissements progressifs du plaisir*, París, Minuit, 1974.
Sartre, J.-P., *Les jeux sont faits*, París, Nagel, 1947.
—, *L'engrenage*, París, Nagel, 1948.
—, *Le scénario Freud*, París, Gallimard, 1984 [*Freud, un guión*, París, Madrid, Alianza, 1985].
Simon, C., *Triptyque*, París, Minuit, 1973 [*Tríptico*, Madrid, Albia, 1985].

ESTUDIOS CRÍTICOS

Albersmeier, F.-J., *André Malraux und der Film*, Berna, Peter Lang, 1973.

—, *Die Herausforderung des Films an die Französische Literatur: Entwurf einer "Literaturgeschichte des Films"*, tomo I: *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*, 1985, 543 pp. (Reihe Siegen; Bd 49: Romanistische Abteilung).

Beyle, C., "Deux cents écrivains français sur pellicule", *Cinéma 70*, núm. 148-149-150.

Boorstin, D., *L'image ou ce qu'il advint du rêve américain*, París, Julliard, 1963.

Clerc, J.-M., *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Berna, Peter Lang, 1984.

—, *Écrivains et cinéma*, París, Klincksieck, 1985.

Dubourg, M., "Le roman cinéma", *Cinéma 68*, núm. 131

Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1958 [*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982].

Hamon, P., "Un discours contraint", *Poétique*, núm. 16, 1973.

Lefèbvre, H., *Le langage et la société*, París, Gallimard, 1966.

"Les lettres, la pensée moderne et le cinéma", encuesta, *Les Cahiers du Mois*, núm. 16-17, 1925.

Magny, C.-E., *L'âge du roman américain*, París, Seuil, 1948.

Meny, J., *J. Giono et le cinéma*, París, Éd. J.-C. Simoën, 1978.

Metz, C., *Langage et cinéma*, París, Larousse, 1971. "Le perçu et le nommé", *Essais sémiotiques*, París, Klincksieck, 1977.

Morrissette, B., "Problemès du roman cinématographique", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, núm. 20, mayo de 1968.

Ricardou, J., "Plume et caméra", *Problèmes du nouveau roman*, París, Seuil, 1967.

Robbe-Grillet, A., "Une voie pour un roman futur" (1956), incluida en *Pour un nouveau roman*, París, Minuit, 1963. "Deux activités parfaitement detachées", *Magazine Littéraire*, núm. 41, "Spécial littérature et cinéma", junio de 1970.

—, *Analyse, théorie*, t. II: *Cinéma/Roman*, París, UGE, 1978.

—, *et al.*, *Marguerite Duras*, París, Éd. Albatros, 1975.

Ropars, M.-C., *De la littérature au cinéma*, París, A. Colin, 1970.

Virmaux, A. y O., *Le ciné-roman: un genre nouveau*, París, Edilig, 1983.

La literatura para niños y para jóvenes

JEAN PERROT

I. LA INFANCIA Y LA RENOVACIÓN DE LAS LETRAS

"CÓMO LEEN LOS NIÑOS"

Con este título revelador de un artículo en la *Revue des Deux Mondes* del 15 de diciembre de 1927, Paul Hazard es quien inaugura verdaderamente la investigación contemporánea en el ámbito de la literatura juvenil. Lo significativo del hecho radica a nuestro modo de ver en que pone el acento en el destinatario de un arte cuya ingenuidad no es sino aparente, un destinatario que no deja de ser sorprendente y que muchas veces es incapaz de definir sus preferencias y sus cambios de gusto, en nombre de los cuales, sin embargo, el crítico tiene que pronunciarse.

Esta formulación teórica inédita de las necesidades de los lectores ocurre por otra parte en el marco de un giro científico, filosófico y literario de nuestra civilización, y es interesante constatar que la literatura juvenil sirve entonces a menudo de referencia en los manifiestos de las vanguardias intelectuales: ¿no fueron Charles Perrault y Lewis Carroll reivindicados y hasta anexionados por algunos surrealistas? El impulso inicial de Paul Hazard nos lleva a formular también una serie de interrogantes en relación con las razones y las formas que adopta la investigación de los comparatistas en un campo literario por lo general subestimado. La literatura para jóvenes —debido a la inestabilidad del estatus de su lector— es en efecto un género que raras veces llama la atención de los investigadores. No es extraño que la valorización de la infancia, o al menos el hecho de que se tome en serio al niño-lector, implique una transformación de la actitud crítica. Esta evolución no es evidente para los universitarios puesto que implica un regreso a las formas simples del relato, a la comunicación afectiva directa, que sitúa de manera diferente los

pudores y las sutilezas del análisis. Es prácticamente imposible adoptar de entrada el punto de vista de Paul Hazard por cuanto supone una iniciación progresiva a la que muy pocos de nosotros, presionados por los modelos críticos contemporáneos centrados en el estudio exclusivo del texto, aceptan prestarse.

Ésta es la razón de que los trabajos actuales se inscriban todos, de uno u otro modo, en la prolongación de las observaciones inaugurales de Paul Hazard. Para medir los alcances de éstas sería de utilidad volver por un momento a las condiciones en que se llevó a cabo una reflexión que se plasmó en 1932 en un volumen muy conocido, *Les livres, les enfants et les hommes* [*Los libros, los niños y los hombres*], seguido muy pronto, en 1935, por una obra de otra envergadura, *La crise de la conscience européenne* [*La crisis de la conciencia europea*]. Podremos apreciar así la unidad de intenciones que impulsaron a este universitario a asociar la literatura infantil y juvenil con la definición de un auténtico humanismo moderno. La razón es sencilla y carece de ambigüedad: los textos para niños ofrecen en realidad la expresión más fuerte de una palabra viva, que es la única capaz de salvar sensibilidades que la abstracción y el espíritu de sistema se han granjeado. Corroboran esta "novedad" europea que Paul Hazard entiende como una "cierta manera de plantear los problemas".

Estas mismas consideraciones son las que hoy en día inspiran a muchos escritores e investigadores, pero acaso haya otra característica concreta los que acerque aún más a la posición de Paul Hazard. Más que nunca en esta segunda mitad de siglo, las ediciones para niños han adquirido dimensión internacional; como resultado de múltiples coediciones y traducciones que, impulsadas tanto por una feroz competencia comercial como por una curiosidad cada vez más exigente, se han multiplicado los intercambios en pos del advenimiento de una cultura de envergadura mundial. Es comprensible que los comparatistas hayan sido los primeros en sentirse preocupados por un fenómeno nuevo que no deja de tener ascendiente en el futuro de las formas de pensamiento. El libro de Paul Hazard contiene los prolegómenos de esta reflexión y ya es hora de que nos detengamos en sus características específicas.

LA INFANCIA EN LA SOCIEDAD DE LAS NACIONES

Como observaba otro crítico de la *Revue des Deux Mondes*, André Berge, quien en cuatro artículos publicados entre el 1 de agosto y el 1 de octubre de 1929 proponía una evaluación sistemática de la literatura general contem-

poránea, la época que siguió a la primera guerra mundial sufría una "verdadera crisis de la noción de realidad". Bajo la influencia de la física, de la teoría de los cuantos, etc., los principios mismos "de identidad y de contradicción" se volvían sospechosos, de modo que la incertidumbre y la duda invalidaban cualquier sistema de representación; así pues, lo "fantástico" parecía ser la única solución razonable para la literatura moderna. Era como si se retomaran de otra manera las reflexiones que Paul Hazard acababa de escribir en las páginas mencionadas anteriormente: "Los libros más bellos escritos para la infancia son los más cercanos al arte puro" (p. 880).

El crítico pensaba en efecto que un joven lector no puede conformarse con largas descripciones realistas fastidiosas: el joven tiene necesidad de acciones vivas, de peripecias llenas de entusiasmo. "Inventar, imaginar, ésta es su necesidad, éste es su deseo" (p. 886). En estas condiciones, el relato para niños aparece como una especie de modelo:

> Cuántas lecciones darían a los escritores los mejores de estos libros si los escritores se ocuparan de ellos. Los niños no quieren saber nada del realismo (p. 886).

La escritura que los jóvenes reclaman llama a la fantasía, la explosión y el juego de la imaginación:

> Ellos parten de datos humanos claramente observados, registrados con prontitud y, de repente, se deshacen de las contingencias y se lanzan al mundo de lo maravilloso; ellos crean en la libertad y en la alegría (p. 881).

Para recusar la actitud condescendiente de algunos, Paul Hazard mencionó reiteradamente también que a él le precedía una poderosa corriente de interés por la literatura infantil y juvenil, representada en Francia por los trabajos de Marie-Thérèse Latzarus en 1923, los de Paul Dottin y, en el extranjero, los de G. Fanciulli o de E. Monari y, sobre todo, por el libro *Children's interests in reading* de A.M. Jordan, publicado en 1926 por The University of Carolina Press en Estados Unidos. Esta internacionalización del problema, que es la que explica en parte el título del artículo de 1927, iba a ser reforzada y redoblada con el descubrimiento del libro de Salvador de Madariaga, *Ingleses, franceses, españoles, ensayo de psicología comparada* (Buenos Aires, Sudamericana), que el crítico reseñó en la *Revue des Deux Mondes* el 1 de noviembre de 1928. De hecho, Madariaga se dedicaba a una búsqueda basada todavía en la "facultad dominante", tan criticada por Taine el siglo anterior, pero sus análisis reanimaban la curiosidad que despertaban las diferencias nacionales después de la guerra.

Este mismo principio es el que organiza la obra *Los libros, los niños y los*

hombres, que subraya las debilidades de la imaginación francesa: comparada con las maravillas que los escritores nórdicos ponen a disposición de su joven público, la literatura francesa para jóvenes carece a veces de fantasía y sigue prisionera de la razón, que es el blanco de Madariaga. Pero hay que precisar que Paul Hazard insistía en estas deficiencias con el fin de realzar esta facultad de invención en la que veía, junto con A. Berge, la condición necesaria para un sacudimiento del espíritu nacional. Su actitud crítica desembocaba directamente en un proyecto de estímulo cultural. No por casualidad Paul Hazard frecuentaba a Paul Faucher, el director del Atelier du Père Castor, quien iba a publicarle su obra en la colección "Éducation", fundada precisamente en 1927: sus análisis servirían así de referencia y de guía para una renovación de la literatura infantil francesa. A este respecto, hemos mostrado, en un artículo publicado en la revista *Children's Literature*, que toda la obra de André Maurois, otro notable colaborador de la *Revue des Deux Mondes*, participa del mismo movimiento de reflexión crítica de la posguerra: el famoso *Patapoufs et Filifers* no es más que una ficción paródica que proporciona una representación humorística de los conflictos recientes y llama a la comprensión entre los antiguos beligerantes. Algunas aventuras del Babar de Jean de Brunhoff son también el fruto de una vasta colaboración de talentos cuyo principal iniciador es Paul Hazard.

Varios son, así, los factores que organizan la constelación crítica del acto fundador de Paul Hazard, y los que confieren significación a la intervención comparatista en materia de literatura juvenil: en primer lugar, la presencia de una revista de muy buena difusión; en segundo lugar, una concepción firme de la psicología del lector y, por último, un compromiso humanista que vincula al universitario con los actores culturales y con los escritores cuya producción examina. A la vez mediador y crítico, negándose a la investigación en un cuarto cerrado, confrontado a los efectos de la literatura en la conducta de los receptores potenciales, el especialista en literatura para niños y jóvenes tiene conciencia de las dificultades del editor: aún más, le corresponde no perder de vista la responsabilidad moral de su acto crítico.

Los niños pequeños son en verdad lectores frágiles. Es verdad que están protegidos por la Carta de la Infancia de las Naciones Unidas y, en Francia, además, por la ley del 16 de julio de 1949 sobre las publicaciones destinadas a la juventud, ley modificada en varias ocasiones y una vez más en especial en 1967, pero es a menudo delicado, en el marco de la diversidad y el pluralismo deseable de la democracia, decidir en conciencia sobre qué es factor de progreso intelectual y de libertad afectiva y qué, en cambio, participa de un proyecto de "desmoralización". A este respecto, queremos señalar de paso el artículo "Didactisme et censure dans la littérature infantine" (*La Pensée*,

abril de 1972) que Isabelle Nières, maestra en la Université de Haute-Bretagne, dedicó a este tema de actualidad candente. Sin adentrarse en un debate que ha vuelto a cobrar actualidad y se vincula con el ejercicio de la censura y del orden moral, subrayemos que con Paul Hazard la literatura para niños y para jóvenes se ha convertido a su manera en el signo revelador de la vitalidad de una nación: con el despliegue suntuoso de su imaginario es como se prepara la creación provechosa del porvenir.

INVESTIGACIÓN O APRENDIZAJE: AL SERVICIO DE LOS "NIÑOS DE LA IMAGEN"

Preocupaciones similares son las que rigen el punto de vista de Marc Soriano quien, con su *Guide de littérature pour la jeunesse* (París, Flammarion, 1975), ha realizado en caliente un primer balance universitario de la producción contemporánea. Lo mismo que Paul Hazard, Marc Soriano está vinculado a una revista, *Enfance*, en la que en 1968, por ejemplo, publicó un artículo de síntesis sobre la actividad editorial y literaria de Paul Faucher (artículo original *Zlaty maj*, 1967). Su filiación italiana lo lleva a interesarse en los trabajos de Gramsci sobre la literatura popular, mientras que su experiencia analítica lo conduce hacia las investigaciones internacionales de un Georges Devereux (*Essais de'ethnopsychiatrie générale*, París, NRF, Gallimard, 1970). Es por consiguiente y ante todo su concepción de un método de investigación, "de indagación", en el que aúna el enfoque psicoanalítico del escritor y la interpretación de los efectos de la cultura oral, la que avala el prestigio de su obra más importante, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* (París, NRF, Gallimard, 1968 [*Los cuentos de Perrault: erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975]). El crítico, formado en este aspecto en la escuela de la psicología francesa de Zazzo, explora minuciosamente los secretos de la creación a partir de las estructuras mentales que organizan el mito de los gemelos y que se traslucen en los lapsus de los cuentos. Su libro ejemplar lleva hasta el sistema la práctica de la identificación del crítico con el escritor estudiado. Este método, que podríamos denominar "de simpatía" analítica, ha tenido numerosos efectos y ha estimulado a novelistas como Michel Tournier, pero también a editores de libros de niños, como François Ruy-Vidal, que reescribió "Pulgarcito" y publicó una versión de este cuento brillantemente ilustrado por Claude Lapointe (París, Grasset Jeunesse, 1974). Él nos inspiró el estudio *Mythe et littérature, sous le signe des jumeaux* (París, PUF, 1976), que nos sirvió de escuela para la renovación del método.

Por sus relaciones personales con los círculos de editores y de ilustradores, Marc Soriano ejerció también una gran influencia en la literatura juvenil francesa. En un registro algo diferente, pero determinante también para la evolución de la investigación en Francia, el libro de Isabelle Jan, a la vez editora y crítica, *La littérature enfantine* (París, Éditions Ouvrières, 1969) abrió muchas perspectivas a los universitarios, sensibilizándolos a una parte desconocida de la ediciones extranjeras que la autora traducía sistemáticamente para la Bibliothèque Internationale (Nathan). Una vez más, las preocupaciones prácticas —búsqueda de textos que los niños puedan leer con placer, independientemente de todo proyecto pedagógico o escolar— se conjugaron con un buen conocimiento de los escritores anglosajones y de las bibliotecas para hacer surgir una problemática soslayada por nuestro sistema de educación: al lado del libro de texto y de la literatura "que hay que estudiar", el relato de pura diversión tenía también su valor y brindaba posibilidades de desarrollo tanto intelectual como moral y afectivo. La formación de una colección y el comentario crítico que la acompañaba pertenecían al punto de vista comparatista, puesto que se trataba de reunir el testimonio más completo posible sobre el conjunto cultural de Europa occidental y de Estados Unidos y de agregar a este panorama en expansión que ampliaba considerablemente el que evocaban Paul Hazard y Marc Soriano, tal o cual libro polaco, ruso o japonés. Contra el anonimato de la literatura juvenil que se distribuía en los años sesenta y contra la producción de "series" industriales, la empresa de Isabelle Jan tuvo por función restaurar el "cosmopolitismo del romanticismo" y dio a los niños, en los propios términos de la autora en un artículo de la revista *Le Français Aujourd'hui*, 16 de marzo de 1983, "esta especie de fraternidad en la que cada quien es singular, pero comparte el sentimiento de la propia comunidad" (p. 74).

Esta investigación distintiva que insistía no en la presentación del niño neutro del cuento sino de una personalidad original y única animada por una fantasmagoría ejemplar, se vuelve a encontrar en los estudios que la misma Isabelle Jan dedicó a A. Dumas o a Andersen (París, Aubier, 1980). Coincidía además con las observaciones sobre la lectura del niño que había llevado a cabo la especialista Laurence Lentin en su libro *Du parler au lire*, interacción entre el adulto y el niño (París, ESF, 1977). En ella, la autora recordaba que la comunicación con el lector implica la búsqueda de un cierto "natural", que la "historia" bien construida y claramente definida ha de "ser breve y ligera" para seducir, pero también para evitar la trivialidad de la lengua cotidiana.

No cabe duda de que este recordatorio de las necesidades y de los límites de la lectura infantil llevado a cabo por Isabelle Jan y sus colegas de "La Joie par les Livres" era necesario. Citemos además el estudio de Marion

Durand *L'image dans le livre pour enfants* (École des Loisirs, 1975), la reseña de las encuestas sociológicas relativas a los gustos de los jóvenes realizada por J. Kergueno en *Aimer lire* (París, Bayard-Presse, 1981), el libro *Laissez-les lire!* de G. Patte (París, Les Éditions Ouvrières, 1978) y obras centradas en puntos más particulares, como *L'imaginaire au pouvoir, les enfants et la littérature fantastique* de Jacqueline Held, crítica y autora de novela (París, Les Éditions Ouvrières, 1977), y estudios de imágenes en *Les livres de vos enfants, parlons-en*, de B. Épin (Édition La Farandole, 1985). Estos textos han llevado a más de un investigador a una visión mesurada de los fenómenos que actúan en la recepción del libro para niños. Mediante estudios puntuales pero pertinentes, han contribuido a relativizar la aplicación de sistemas y teorías literarias impuestos a veces a los textos en forma por demás arbitraria. En cierto sentido, toda esta corriente del análisis contemporáneo ha servido para introducir el principio de realidad en la investigación. Por supuesto y paralelamente, los estudios dedicados a la tira cómica de Pierre Fresnault-Desruelle, Claude Brémond y tantos otros no han dejado indiferentes a los críticos y han tenido incidencias precisas en la lectura de las historietas para niños.

Se puede decir en suma que la investigación literaria de este periodo está plenamente asociada al descubrimiento del niño-lector y de sus gustos: en una época en que la televisión, el cine y las tiras cómicas han restringido considerablemente el campo de la lectura (una encuesta reciente del IFOP revela que el ochenta por ciento de los niños no leen más que sus libros de texto), los investigadores han hecho con frecuencia su aprendizaje con el público joven o a través de informaciones proporcionadas por practicantes y sociólogos. En esta perspectiva se inscribe el análisis complementario de la socialización llevado a cabo por Marie-José Chombart de Lauwe: en *Enfants de l'image* (París, Payot, 1979) los resultados de la encuesta muestran la evolución de los protagonistas masculinos y femeninos desde hace un siglo y conducen a una tipología de cinco modelos representativos.

II. LA MUTACIÓN CRÍTICA

ENCUENTROS DE DISCIPLINAS

No obstante, con la introducción del estructuralismo en la perspectiva crítica es cuando tiene lugar la ruptura significativa en el estudio del libro para niños. Esta ruptura coincide con el descubrimiento y la asimilación por parte de los

comparatistas de otras disciplinas que modificaron el paisaje intelectual de sus contribuciones.

La primera influencia que hay que destacar es la del libro de François Flahault quien, en *L'extrême existence*, ensayo sobre las representaciones míticas de la interioridad (París, F. Maspero, 1972), trasladó al terreno del relato para niños las técnicas del análisis de contenidos expuestas por C. Lévi-Strauss en las *Mythologiques* [*Mitológicas*]. Mediante una síntesis original entre la mitología comparada de M. Eliade, el estudio del folklore de Saintyves y los estudios griegos de G. Germain, F. Flahault llevó a cabo una exploración sistemática de varios cuentos, entre ellos "Pulgarcito" de C. Perrault y "La reina de las nieves" de Andersen, con objeto de examinar las representaciones míticas que expresan la "posibilidad de desenlace del deseo de ser". Al mismo tiempo que permiten "pensar al niño", los sistemas de oposiciones binarias y los códigos propios de los textos ponen de manifiesto los objetos concretos de la imaginación creadora que presiden la elaboración de los modelos culturales. A partir de estos procedimientos, y después de volver al método de Lévi-Strauss, nosotros hemos procedido de manera similar con el libro de Lerme Walter, *Les voyageurs sans souci* (Le Français Aujourd'hui, 1970), y hemos confrontado *Vendredi ou les limbes du Pacifique* [*Viernes o los limbos del Pacífico*] y *Vendredi ou la vie sauvage* [*Viernes o la vida salvaje*] de M. Tournier (*Janus Bifrons*, núm. 1, 1979) para mostrar las transformaciones de las estructuras que permiten el paso del punto de vista destinado al adulto a aquel que trata de conmover al lector infantil.

La segunda contribución es la que se inscribe en la herencia de Propp, con los trabajos de Denise Paulme (*La mère devorante*, París, NRF, Gallimard, 1976) y de C. Brémond (Col. "Poétique", París, Seuil, 1970). Retomando las consideraciones formalistas en un proyecto de explicitación de los modelos narrativos modernos, Michel y Marie-Pierre Mathieu-Colas también han realizado un estudio sumamente completo y riguroso de las novelitas populares de Enyd Blyton, el escritor para niños más leído en el mundo con toda seguridad. El libro de estos investigadores, *Le dossier "Club des Cinq"* (París, Magnard, École, noviembre 1983), distingue tres tipos de estructuras en el conjunto de estas historias que responden por lo general a un esquema simple. El relato se articula en efecto en varias fases repartidas en un número equilibrado de páginas: después de un preludio (una situación inicial de aproximadamente ochenta páginas, que pone al lector en condiciones de entender lo que sigue), se abre la búsqueda central, la cual en un centenar de páginas conduce al protagonista a algunos descubrimientos; de ello resulta un enfrentamiento en veinticinco páginas con el enemigo, pero la fechoría se descubre

rápidamente, los bandidos son detenidos y todo acaba en la glorificación de los Cinco en las quince últimas páginas. El ritmo es casi implacable pero corresponde, como señalan M.-P. y M. Mathieu-Colas, a la dinámica de un verdadero ritual de iniciación. El modelo se diversifica también en tres tipos muy definidos: el primero se basa en un "misterio que hay que dilucidar", el segundo exige que "se encuentre a una víctima" y el tercero que "se descubra un objeto". Más allá de la monotonía de esta estructura repetitiva, las transformaciones confieren a cada texto la seducción de los elementos arquetípicos y explican el éxito de la obra.

Los autores del informe prolongan su investigación con un estudio de las traducciones, adaptaciones y ediciones de esta vasta constelación novelesca que constituye una rama fructífera de la industria del libro moderno.

Estos autores se acercan así a los trabajos de Daniel Blampain, *La littérature de jeunesse, pour un autre ussage* (París, Nathan / Labor, 1979), y al de los sociólogos Jean-Claude Chamboredon y Jean-Louis Fabiani, quienes con su artículo "Les albums pour enfants, le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance" (en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núms. 13 y 14, 1977) proponen un primer desciframiento del sistema editorial de la literatura para la juventud. Dentro de una perspectiva algo distinta, Isabelle Nières emprendió su trabajo de tesis sobre la difusión de la obra de Lewis Carroll en Francia: su investigación la llevó a interesarse muy de cerca por los problemas de la adaptación ("L'adaptation dans les livres pour la jeunesse", *Le Français Aujourd'hui*, núm. 68, diciembre de 1984) y a proponer una reflexión sobre las separaciones que, en tratándose de traducciones, oponen "el mercado de masas y el mercado elitista", en su artículo "La traduction dans les livres pour la jeunesse", publicado en el libro *Attention, un livre peut en cacher un autre*, dirigido por Denise Escarpit en 1985 (*Cahiers du CERULEJ*, núm. 1, "Nous voulons lire!", Pessac) y al que nos volveremos a referir. Por ahora, retomamos *in extenso* la reflexión de la autora en *La recherche en littérature générale et comparée en France* (París, SFLGC, 1983) que nos ha guiado en este trabajo. Esta autora escribía entonces:

La reescritura de los textos más célebres de la literatura es una práctica ampliamente difundida entre los editores. ¿Hay que interpretarla como una loable voluntad de democratización cultural (¿introducir a la lectura de *Les misérables*?) o, por el contrario, como una práctica de exclusión? Yo me inclino por la exclusión. La adaptación finge que da, pero no ofrece más que un *ersatz*, un sucedáneo; protege la ciudadela de la "distinción" cultural. Se podría ver una confirmación de esta función jerarquizante de la adaptación en las manipulaciones a las que están acostumbrados los editores escolares. Colette Bottin-Fourchotte nos ha dado un buen ejemplo de ello en su estudio sobre cuatro ediciones escolares de las *Lettres de mon moulin* [*Cartas*

de mi molino]. La fragilidad de los textos que se proponen a los niños da muestras de la mediocridad de su integración cultural [p. 186].

La exploración de J.-C. Chamboredon y J.-L. Fabiani estaba también en el trasfondo del balance que llevamos a cabo sobre "L'édition pour la jeunesse actuelle" en 1984, en *Livres et bibliothèques pour enfants* (París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1985), volumen que contenía asimismo una amplia presentación de las tendencias contemporáneas de la ilustración para la juventud, escrita por C.A. Parmegiani. Es preciso mencionar también aquí un estudio histórico de fondo, *Les livres pour la jeunesse et la jeunesse de 1870 à 1914*, centrado en la evolución de la editorial Hachette; se trata de la tesis de Marielle Mourange para la obtención del diploma de archivista paleógrafa de la École Nationale des Chartres.

Hay otro componente crítico que se ha reforzado también después de la publicación del libro de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*] (París, Laffont, 1976), seguido de inmediato por *Pouvoir des contes* de Georges Jean (París, Casterman, 1981). En todos los análisis aplicados al cuento —trátese del punto de vista jungiano utilizado por Bruno Duborgel en *Imaginaire et pédagogie* (Les Éditions du Sourire qui Mord, 1983), del análisis de inspiración más clásicamente temática, como en el libro de Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes* (París, R. Laffont, 1979), o basada en el psicoanálisis, como en la obra colectiva *Contes et divans*, de R. Kaës y J. Perrot (París, Dunod, 1983), y, por último, de los estudios de Elisabeth Gardaz (uno de ellos sobre un conjunto de ediciones contemporáneas de "Cenicienta", y otro sobre la versión de algunos cuentos de Andersen hecha por Pierre Gripari)— se observa una falta de homogeneidad crítica. Ésta se justifica por la proliferación de los métodos de investigación que en cierto sentido contribuye a ampliar las resonancias de la obra. Hay que señalar a este respecto la predilección por la fantasmática activa que suscitan en la literatura para jóvenes las formas narrativas derivadas de los placeres de la oralidad: citemos entre otros el artículo "Citation et oralité dans *Alice au pays des merveilles*" de Isabelle Nières (*Interférences*, 11, enero-junio 1981) y el de Monique Chassagnol "Aventure et oralité dans *Bilbo le Hobbit* de Tolkien" (*Janus Bifrons*, 10, Estrasburgo, 1985).

Se entiende también la dificultad que entraña un enfoque unificado que se esfuerza por proponer una visión sintética, como en la estimulante tesis de Denise Escarpit publicada recientemente, *Histoire d'un conte. Le Chat Botté en France et en Angleterre* (París, Didier Érudition, 1986). Después de un panorama de la evolución del libro didáctico en la literatura de diversión, Denise Escarpit pasa al tema de las fuentes del cuento de Charles Perrault y

esboza luego la historia de su difusión y de sus traducciones en Inglaterra. La autora procede después y sucesivamente a diversos análisis —léxico, estilístico, formalista, estructural, semiológico y lingüístico— y concluye con las manipulaciones que se han llevado a cabo en las adaptaciones y con la importancia de la imagen para el éxito del cuento. En este caso se constata que ciertas secuencias narrativas privilegiadas llaman la atención del público y constituyen de este modo un conjunto de fantasmas recurrentes —¿de estereotipos?— que marcan el imaginario colectivo.

En la misma colección hay otra obra de interés para los comparatistas: la de Monique Chassagnol, *La fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968* (París, Didier Érudition, 1986). La autora vuelve a trazar las grandes etapas del surgimiento de la fantasía, desde los primeros libros y los *chap-books* hasta la explosión victoriana y el auge del cuento, con sus figuras esenciales: Lear, Carroll, MacDonald, Kingsley, Lang. Con todo, después de la la evocación de R. Kipling, E. Nesbit, Sir James Barrie, etc., el grueso de la tesis está dedicado a las diferencias que contraponen lo fantástico y lo maravilloso: los ya "clásicos" relatos de Tolkien, de C.S. Lewis, de A.A. Milne, pero también textos menos difundidos en Francia como los de John Masefield, Lucy Boston y W. Wayne son motivo de otros tantos análisis y descubrimientos. El volumen prolonga pues la tesis *La littérature enfantine victoriane* de Jacqueline Colombat (1979) y sirve de contrapunto a los trabajos presentados en el coloquio de Montreal del IRSCL en 1985, cuyo tema era precisamente "La fantasía en el libro para niños". De las ponencias, que tendrían que estar publicadas dentro de poco, destacaremos un estudio sobre las ilustraciones de *Alicia en el país de las maravillas* propuesto por Denise Escarpit, una presentación de la ilustración contemporánea de Janie Coitit-Godfrey y Mireille Vogué-Lebas y nuestro estudio sobre la influencia del cuento ruso "Vasilisa la bella" en *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll. Mencionemos también la colaboración del especialista en literatura italiana, Gilbert Bosetti, "L'image de l'écolier dans les best-sellers de la littérature italienne", trabajo en el que el autor desarrolla un aspecto parcial de su tesis, *Le mythe de l'enfance dans la littérature narrative italienne contemporaine* (Lille, Université de Lille, 3, 1984, 3 069 pp.). Serían deseables estudios tan completos como éste sobre cada uno de los principales autores extranjeros. Mencionemos de paso el trabajo de Antoine Faivre *Les contes de Grimm: mythe et initiation*, París, Lettres Modernes, 1978, en el campo germánico.

El último aspecto de los estudios comparatistas en materia de literatura juvenil se refiere a la dimensión y a las repercusiones culturales de esta forma de comunicación con el niño-lector. Bajo la influencia de las investigaciones

realizadas por Philippe Ariès y por historiadores del libro, Isabelle Nières ha iniciado una prospección muy original con su artículo "Pour son histoire de la lecture des jeunes" (en *Janus Bifrons*, Université de Strasbourg, núm. 7, julio 1983): basándose en las lecturas de su propia madre, la autora trata de establecer cuáles eran las lecturas en un periodo determinado y formula los interrogantes metodológicos que rigen a este género de investigaciones. Este proyecto de una historia de la lectura concreta de textos muy precisos nunca había sido intentada con tanta precisión y no cabe duda de que permite una mejor comprensión de los cambios del imaginario colectivo en épocas determinadas. Contribuye con seguridad a entender mejor las oposiciones o las correspondencias que constituyen los rasgos distintivos de cada generación. En cualquier caso, la empresa responde a una de las exigencias del estudio de las mentalidades, que ha otorgado lugar primordial al "sentimiento de la infancia", a las relaciones familiares y a la consideración de los factores culturales en la socialización. No se aleja tanto del camino que sigue el estudio de la propia Isabelle Nières sobre "Robinsons et Robinsonnes", publicado en la obra colectiva *L'enfance et les ouvrages de éducation* (Université de Nantes, vol. II, enero de 1985): en esta ponencia, la autora vincula la temática de la robinsonada con las características específicas de la educación de los muchachos y muchachas: la isla de los náufragos se convierte de hecho en el lugar de una fantasmática estimulante, en el paraíso de una pedagogía marcada por la diversión. En el mismo volumen, Denise Escarpit se pregunta sobre las cualidades del estilo y del pensamiento de Berquin que que puedan explicar el prolongado éxito de su obra: desde su punto de vista, "El amigo de los niños" es un personaje de transición que, por la proximidad afectiva que mantiene con su joven lector, pertenece ya al espíritu del siglo XIX: "El conocimiento que tenía de los niños, de su psicología, de su lenguaje, de sus comportamientos, provenía de su trato no sólo con los dos pequeños Panckoucke, sino también con los niños de su barrio. Ellos fueron a la vez sus modelos y sus inspiradores" (p. 7). Pero no hay que olvidar esta obra contribuye también a la moralización de la infancia (*Méthode pour former l'enfance à la pitié*). En este sentido, Berquin anuncia todo el trabajo de remodelación literaria de la palabra infantil que culminará con Ségur, Hetzel, etc. Nuestro análisis "Éveil de la sensibilité et censure de la voix de l'enfant chrétien", que cierra el volumen, pone el acento en este último aspecto que se acaba de mencionar y muestra los efectos paródicos que Gyp, por ejemplo, pudo sacar de él con *Le petit Bob*, pero no sin establecer el repertorio de todos los ejercicios movilizados, desde M. de Moissy, para "corregir" la voz infantil. Este mismo volumen incluye también estudios de nuestros colegas anglicistas, como el de Paule M. Pénigault-Duhet (directora de la obra), "Du 'Grand-Tour'

à l'apprentissage de la géographie en Angleterre" (1801-1850), análisis de especialistas germanistas ("Le Struwwelpeter" o "Pierrot-La-Tignasse" o también "Crasse-Tignasse", de Eric Gadras) o investigaciones más generales como la de Ségolene Le Men, "La morale des abécédaires", que muestran el renovado interés de los investigadores por el conjunto de las manifestaciones de la cultura infantil vinculada con la literatura.

Por último, se encontrarán analogías metodológicas entre estas investigaciones y la de nuestro colega historiador Michel Manson, cuyo trabajo de tesis, en vías de realización, *Le jouet dans la société française pré-industrielle (1500-1850)*, está relacionado con el examen detenido de la literatura infantil del periodo que él estudia: los juegos y los juguetes de niños que se reproducen en los relatos son en efecto, como los libros, la expresión más clara de las concepciones pedagógicas dominantes de una civilización. Las imágenes de la muñeca en los periódicos para niños como *La Semaine de Suzette*, por ejemplo, han dado lugar ya a un estudio sintético de Michel Manson en el *Bulletin du CERP* (Centre d'Études et de Recherche sur la Poupée) que ilumina de modo singular algunas de las obras de comienzos de este siglo.

LA DIMENSIÓN INTERNACIONAL DE LA INVESTIGACIÓN: REVISTAS, CENTROS Y COLOQUIOS

La dispersión de los comparatistas en el terreno de la literatura para jóvenes es un hecho que, al igual que el reciente reconocimiento de la especialidad, no ha alentado el desarrollo de una revista única similar a las revistas norteamericanas o inglesas. Han aparecido varias publicaciones periódicas, todas vinculadas a algún centro de investigación o a una asociación: la revista *Janus Bifrons* de Estrasburgo está abocada, bajo la dirección de Jean Neveux y de Geneviève Humbert, al estudio de la literatura alemana para adolescentes; la revista *Interférences* de la Université de Haute-Bretagne, dedicada a literatura para jóvenes, ha publicado varias colaboraciones de Isabelle Nières, en tanto que mis artículos se publicaron en la revista *Le Français Aujourd'hui*, que reúne también a lingüistas como Daniel Delas y a especialistas en literatura francesa y en cuento como Jean Verrier. Asimismo, el Centre d'Études du Roman et du Romanesque de la Université de Picarcie, bajo la dirección de Jean Bessière, ha dedicado varias de sus publicaciones a Jules Verne (París, Minard, 1981), y un coloquio reciente sobre este mismo autor en 1985 se proponía la publicación de otra recopilación de artículos críticos.

Pero es el centro de la Université de Bordeaux III el que ha dado muestras de mayor actividad en este terreno: bajo la dirección de Denise Escarpit se ha fundado la revista *Nous Voulons Lire*, que publica regularmente para el

gran público análisis de las publicaciones recientes e informes sobre temas particulares (sobre la obra de Berquin, sobre la literatura brasileña, la catalana, etc.). Además, el primer número del CERULEJ (Centre d'Études et de Recherches Universitaires sur la Littérature de Jeunesse) recoge las ponencias de un coloquio celebrado en 1985 sobre el tema y se titula *Attention! Un livre peut en cacher un autre*. Después de la reflexión inicial de Göte Klingberg sobre "Les différents aspects de la recherche sur la traduction des livres de jeuneusse", Mireille Vogué-Lebas ("Traduction et adaptation: communication et miroir") desarrolla esta problemática desde la perspectiva original de las teorías de la comunicación. Además del estudio de Isabelle Nières ya citado y del estudio, muy documentado, que la misma autora dedica a las cifras de traducciones en las ediciones para jóvenes en Francia entre 1840 y 1925, el volumen incluye puntos de vista de Simon Jeune, Lucile Garbagnati y de Michèle-Janie Coitit. Esta última analiza en especial: "Les traductions françaises de Béatrice Potter: traduction ou trahison" y concluye: "[La traducción] plantea en efecto el mismo problema que el que la lectura plantea al crítico: más allá de las palabras, se trata ante todo de una lectura de ideas." Lectura de ideas sometida con frecuencia a una transformación editorial con "fines culturales, pedagógicos o comerciales, pero que de todas maneras desemboca en una traición al autor y en una manipulación del lector" (p. 186). Denise Escarpit retoma el tema ("Adapter ou manipuler? Le traitement du conte merveilleux à l'usage de la jeunesse") y propone también breves análisis de las traducciones de Jack London, Collodi, etcétera.

Recordemos ahora que Denise Escarpit había dirigido el número especial de *Cahiers de Littérature Générale et Comparée* (núm. 3-4, 2° año, primavera-otoño de 1978) sobre la literatura para jóvenes, que incluía una sólida bibliografía sobre el tema; con el balance de las investigaciones que la autora estableció en el "Que sais-je?" dedicado a *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe: Panorama historique* (1981), disponemos ahora de un conjunto de elementos bibliográficos suficiente para emprender estudios más puntuales que rebasen las generalidades que durante tanto tiempo han caracterizado —no cabe duda de que esto es privativo de los inicios en la exploración de un campo determinado— a los encuentros y los coloquios sobre el tema. Se puede encontrar un esbozo de las investigaciones nuevas en este campo en los análisis que Nicole Robine, socióloga de la Universidad de Burdeos, ha dedicado a la lectura de los adolescentes: lejos de ser homogénea, depende mucho del lugar que ocupan en el sistema escolar y sobre todo del medio en que evolucionan. La jerarquía de los valores literarios de la institución queda así trastocada: la literatura "popular" con sus límites evidentes, pero también con sus propias formas de imaginario y de generosidad, queda

reservada a la gran masa de alumnos de los LEP y de las escuelas técnicas, mientras que la tira cómica, la literatura documental y la ciencia ficción llegan más bien a los alumnos y a los estudiantes de las ramas científicas.

La fuerza de esta tendencia queda corroborada por el informe del coloquio organizado en 1984 por los universitarios de Estrasburgo sobre "Adolescencia y temporalidad" (*Janus Bifrons*, núm. 12), así como por el volumen III de *L'enfance et les ouvrages d'éducation, XXe siècle*, de la Université de Nantes (septiembre de 1986), en el que Geneviève Humbert, por ejemplo, analiza la contribución del escritor antifascista alemán Alex Wadding, en su artículo "Les écrivains allemands antifascistes et les ouvrages de jeunesse". Esta última intervención de Geneviève Humbert forma parte, y hay que destacarlo, de la investigación más general de su tesis sobre la literatura y la civilización alemanas y de la que proporcionó algunos avances en el coloquio organizado en 1985 por el Centre de Recherche Histoire et Civilisation de la Université de Metz con el estudio "Des jeux et des sports", en el que analiza las repercusiones de la práctica de los deportes en la mentalidad de la juventud moderna (*Actes du Colloque*, Metz, 1986) y en la *Revue d'Allemagne* (1984), t. XVI, núm. 1), con el artículo "Prosateurs et politiques, les grandes lignes de l'évolution de la vie littéraire en RDA (1973-1983)", en el que su autora se pregunta sobre la promoción de los autores que se declaran "representativos". Otros artículos de la revista *Janus Bifrons* se dedican a una investigación a fondo de los problemas generales que plantea la literatura alemana para jóvenes.

No obstante, el acontecimiento más significativo de estos últimos años ha sido la fundación en 1970 de la Sociedad Internacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (International Research Society on Children's Literature) y la publicación de las diversas Actas de sus coloquios. El último volumen, publicado bajo la dirección de Denise Escarpit, presidenta de la Sociedad, se intitula: *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse* (K.G. Saur, Munich, Nueva York, Londres, París, 1985, 392 pp.). En este volumen se reúnen estudios generales y análisis por géneros y literaturas nacionales, y las ponencias del coloquio de Burdeos de 1983. Se trata en realidad de una obra indispensable en la que están representados cerca de veinte países.

CONCLUSIÓN: CONCIENCIA CRÍTICA Y PERSPECTIVAS COMPARATISTAS

La internacionalización de la cultura infantil y la valorización de la infancia y de la juventud a la vez como actores culturales y consumidores potenciales de bienes literarios explican la complejidad de los fenómenos de los que trata

la investigación y la implicación de los propios investigadores. En este caso, y de manera mucho más estrecha que en el ámbito de la literatura general, el destino del texto pone aquí en juego una visión del mundo y plantea la delicada cuestión del método. En esta perspectiva, y más que nunca también, los principios desarrollados por Georges Devereux en *De l'angoisse à la méthode* (París, Flammarion, 1980 [*De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, México, Siglo XXI, 1977]) nos parecen necesarios: la oposición entre "infantil" (del orden del organismo y de lo psicobiológico inacabado) y "pueril" (del orden de "lo aprendido") no debe perderse de vista pues está en el origen de muchos malentendidos en las ciencias humanas contemporáneas. Y asimismo, como lo hemos mostrado en el artículo "Enfants-ancêtres et ancêtres-enfants, Jonas, Hermès, Jésus et les autres" (*Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, 4, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985), las relaciones niños-adultos están regidas por mitos que tienen una verdadera función de regulación crítica. El comparatista, por la construcción de imágenes a la que contribuye, no puede eludir este sistema: es preciso que se sitúe en el interior de la constelación de estas "mitológicas" y que saque todo el partido teórico de esta definición. Tales exigencias tendrían que llevar a la formación de un programa de investigación, ya abordado por Isabelle Nières en el "libro blanco", *La recherche en littérature générale et comparée en France*, cuyas conclusiones quisiéramos retomar ahora.

Es evidente que en un primer momento la tarea tendría que ser la elaboración de una perspectiva histórica, el recuento de títulos, de fechas, la identificación de autores y de editoriales. Este trabajo, que no tendría que ser de pura erudición, correspondería en nuestra opinión a equipos de historiadores en los que los comparatistas no figurarían más que como complemento; este trabajo implica un guión y una periodización que por sí solos constituyen todo un programa y presentan la dificultad de un punto de vista homogéneo sobre la infancia —salvo cuando se deba proceder mediante análisis fragmentarios. La definición de un "campo" específico de la literatura juvenil plantea por otra parte el delicado problema de la "recepción". Sería deseable en este caso la intervención de especialistas en sociolingüística a fin de evitar "chapucerías": cuando vemos la confusión que expresan en la actualidad las encuestas que se han realizado sobre la lectura y los gustos de los jóvenes, podemos medir mejor los obstáculos que se oponen a un esclarecimiento de los datos en este terreno. Fuerza es reconocer que hay mucho que aprender aún sobre el imaginario infantil.

Por ello, la vía iniciada por Isabelle Nières con la historia de la lectura de textos debería retomarse y completarse mediante una historia de las lecturas críticas que proporcionan las revistas o los propios especialistas. Al compa-

ratista le correspondería sacar a la luz las tendencias de una evolución mundial o europea sin limitarse a una literatura nacional. Este panorama abarcaría traducciones y exportación de libros, perspectiva que pondría término a las largas reflexiones que, por ejemplo, tratan de definir el estatus literario de los textos a partir de criterios estilísticos o afectivos únicamente. Si la "función", didáctica o de cualquier otro tipo, de esta literatura tiende a menudo a transformar los relatos en obras de información documental con un fin extremadamente preciso, es porque parece que los editores, portavoces de la sociedad en su conjunto, crean en determinados momentos una "demanda" específica en este sentido. Vemos que la definición de un "campo" fluctuante depende de proyectos educativos que implican la reorganización permanente de las lecturas y por tanto de los rituales de iniciación propuestos. Las variaciones en la noción de "grupos de edad" o en la de madurez ("la adolescencia" en algunas sociedades dura hasta los veinticinco años...) son evidentemente parte integrante de esta separación teórica entre adultos y niños.

Como también lo sugiere Isabelle Nières, la literatura juvenil no sería más que un elemento de una problemática más general que habría de tomar en cuenta los relatos televisados, cinematográficos y toda la cultura de los "niños de la imagen": "¿Cómo determinar las referencias culturales de un joven lector de un medio y un periodo determinados —escribía I. Nières en 1982— sin preguntarse sobre la trasmisión oral de los juegos, las canciones y las recitaciones? ¿Cómo hablar de la novela del siglo XIX sin estudiar la formación religiosa de los niños?" La literatura escolar, desde luego, formaría parte este análisis, como lo demuestra ya en cierto sentido el intento de Renée Balibar de describir la influencia de las canciones infantiles en la escritura de los surrealistas o las prácticas escolares de Albert Camus que se pueden percibir en la redacción de *L'étranger* [*El extranjero*] (*Les Français fictifs*, París, Hachette Littérature, 1974).

En este aspecto, sería también interesante mostrar cómo la especialización progresiva de las ediciones, de los autores y de las revistas para niños ha ido creando poco a poco un sistema autárquico que se nutre de su propia cultura y de sus referencias. ¿Contribuye el crítico, en tanto que elemento de este conjunto, a la apertura, al repliegue, al enclaustramiento? Y asimismo, ¿qué significa además la ley implícita de la oralidad que exige, como lo recuerda Isabelle Nières, que un "buen texto sea aquel que sufre sin daño la prueba de la 'garganta'"? ¿Es cierto, como yo mismo lo he sugerido, que la necesidad de representación del *sujeto* protege al protagonista central de la desintegración característica de la novela moderna, pregunta que se vuelve a plantear en *Je suis le fromage* de Robert Cormier? ¿Cuáles son, como inquiere Denise Escarpit, los constreñimientos léxicos y sintácticos que aseguran a los textos

una legibilidad óptima? ¿Cuáles son, finalmente, los motivos últimos que llevan a I. Nières a valorizar en Le Français Aujourd'hui, 50, junio de 1980, por ejemplo, *Max et les maximonstres* de Maurice Sendak y no *C'est le bouquet* de Claude Roy, publicado en la misma colección casi el mismo año e ilustrado con mucho talento por Alain Le Foll? ¿Por qué privilegiar el estudio del texto, el de la imagen, o las relaciones entre estos dos elementos? ¿Cuáles son en último término las prioridades en los caminos respectivos de los comparatistas y en la armonización de sus trabajos contrarrestada por la dispersión y el alejamiento?

Es cierto que el destino de la investigación se halla vinculado al de la enseñanza: cuando la importancia de la literatura juvenil sea reconocida oficialmente e inscrita en el programa de formación de los docentes, como lo está en la de los bibliotecarios, entonces la creación ineludible de plazas hará que surja con mayor claridad la necesidad de una formación teórica y científica. La literatura infantil y juvenil se encuentra hoy dentro de la literatura comparada en la situación que ésta ocupaba en el sistema de las bellas letras cuando Paul Hazard ponía los cimientos de su disciplina. No es casual que no haya podido desarrollarse: cambio de actitud frente al niño, "padre del hombre" según Wordsworth, y cambio de actitud crítica van a la par y no coadyuvan tanto a una regresión cuanto a una revisión de los discursos que el ser humano sostiene sobre sí mismo. Una forma inédita de sociabilidad ha nacido con la consideración de las necesidades literarias cada vez más precoces del niño; es necesario estimular esa sociabilidad mediante una verdadera política de la lectura a la que el comparatista, con sus aportes específicos, podría contribuir de manera original.

En esta perspectiva, la dificultad estriba en la obligación del comparatista de convertirse en "hombre terreno" sin sacrificar las preocupaciones generales de la investigación literaria. El lugar de su intervención privilegiado es, al parecer, el del análisis de la recepción de los textos por los niños, no para el despliegue técnico de la lectura "eficaz", tal y como pueden entenderla los lingüistas, sino para considerarla bajo el ángulo del juego del imaginario. En nuestra opinión es ahí donde se teje con la afectividad el verdadero destino de las obras y de los lectores. Es en todo caso el terreno que privilegiamos nosotros en la encuesta que venimos realizando desde hace un año y cuyas conclusiones provisionales presentamos en la Universidad de Verano organizada en Caen en agosto de 1986 por el Institut National de la Recherche Pédagogique. En aquella ocasión mostramos que la aparición del lenguaje se traduce a la vez en una racionalización de la lengua y en una verbalización del pensamiento, como lo subrayó Vygotski (*Vygotski aujourd'hui*, París, Delachaux et Niestlé, 1985), y que importa ante todo identificar de qué manera

las capacidades lógicas del niño se manifiestan en una relación estrecha con las del imaginario. Esta vinculación surge únicamente a través de la estructuración más o menos lograda de relatos y de textos. El método de análisis de los contenidos del imaginario individual y colectivo, elaborado por C. Lévi-Strauss en *Mitológicas*, acompaña en este caso para el investigador al inventario de las relaciones afectivas del joven lector. En realidad, el análisis no aísla al sujeto de la lectura sino que lo considera parte de un grupo que impone aquello que Didier Anzieu y René Kaës denominan "el aparato psíquico grupal" y que preside la formación de ficciones significativas, es decir, la organización de una "novela familiar" personal. El estudio de las reacciones y de los gustos del niño ha de tener también en cuenta una evolución posible y, por lo tanto, ha de ser proseguida durante varios años para tener algún valor. Una empresa de esta índole ya fue intentada en realidad a propósito de los gustos del niño pequeño en el seno de la familia por Maureen y Hugh Crago en *Prelude to literacy, a preschool child's encounter with picture and story* (Carbondale, Southern Illinois Press, 1983). Es deseable que en nuestro país se lleven a cabo investigaciones similares, pero con una metodología más eficaz.

Hay una serie de preguntas que ya se están planteando y que se podrán abordar entonces de manera más útil. Comprenderemos mejor así la naturaleza de las relaciones que existen entre la estructuración lógica de los elementos culturales realizada por el niño y un enfoque correcto de la lectura en la que se involucra el lector en formación. Percibiremos mejor todavía los efectos de la socialización y de la afectividad sobre la manipulación más o menos feliz de los sistemas simbólicos y semióticos. Estos elementos de todas maneras servirán para elaborar una estrategia de presentación de textos susceptible de lograr una superación de los bloqueos afectivos que paralizan tanto el imaginario infantil como el recurso a la cultura literaria. Nos consta que la solución de todas estas preguntas requiere del arduo enfoque pluridisciplinario que acabamos de mencionar. Puede que semejante camino parezca utópco y alejado de las realizaciones posibles: razón de más para emprenderlo a fin de despejar la nebulosa que siguen configurando la lectura infantil y el éxito de una obra llamada "de literatura juvenil" en la actualidad.

Con este ánimo es con el que realizamos el estudio titulado *Du jeu, des enfants et des livres*, publicado por Éditions du Cercle de la Librairie. El propio título de esta obra expresa a la vez un homenaje indirecto a Paul Hazard y una fidelidad a los principios realistas que rigieron sus primeros análisis: hemos procurado tomar en cuenta ante todo las reacciones reales del público joven en la manera de apreciar los libros que le están destinados. Esta perspectiva nos llevó a abordar los aspectos afectivos y sociológicos de

la lectura y a no limitarnos al análisis de las obras "clásicas" de la cultura occidental: la dimensión decididamente internacional de la literatura juvenil, debida a las numerosas coediciones y a las traducciones múltiples, como hemos visto, el desarrollo de la "sociedad lúdica" descrita por Alain Cotta (Grasset, 1980), el surgimiento de un "sensualismo" característico de nuestra época, y la importancia creciente de los sistemas de telemática y de juegos computarizados nos llevaron a situar el libro en el contexto de lo que se les ofrece a los "niños de la imagen" y de la nueva comunicación. La lectura surgió entonces como una experiencia significante cuya eficacia se mide por su relación implícita o explícita con las estructuras de los juegos contemporáneos.

El libro de Roger Caillois *Des jeux et des hommes* [*Los juegos y los hombres*] (París, Gallimard, 1958, reeditado en 1967) nos ayudó entonces a definir la problemática específica del imaginario infantil: dejando de lado una clasificación cuyos apriori sociológicos nos parecieron confusos, optamos sin embargo por desarrollar sus intuiciones en otra dirección inspirándonos en los trabajos de la escuela de Palo Alto, a los que hemos hecho referencia en nuestra colaboración a la obra colectiva *La thérapie familiale psychanalitique* (París, Dunod, 1981). Basamos así nuestro análisis en la observación de la dinámica que rige los intercambios recíprocos de adultos y niños. Hemos buscado sus manifestaciones en el discurso que los niños sostienen sobre sus propias actividades lúdicas mediante una encuesta "en el terreno" y en las ficciones de la literatura que las representan. De este modo hemos podido sacar a la luz un conjunto de conductas encaminadas a la integración de las reglas y al dominio de los aprendizajes, que dan lugar a tantos e innumerables relatos: desde el de la "sorpresa", pura vibración que confiere el "don" del adulto colocando al niño en una actitud de recepción feliz y dependiente del "juguete", hasta la "tontería", explosión de la joven libertad que da libre curso a su turbulencia nata y a su fantasía, se fue esbozando el recorrido cultural que conduce a la perfecta constitución del universo de las "mitológicas" de la infancia, para remitirnos al término que Claude Lévi-Strauss utiliza refiriéndose al "pensamiento primitivo".

De este punto de vista funcional, que es el que rige en la actualidad la producción de una industria editorial en plena expansión, se deriva una clasificación y una descripción de los libros y los objetos narrativos que se proponen a la juventud moderna. Si el interés que suscita el equivalente imaginario de un juego de niños es al parecer el motor más constante para la lectura y la prueba evidente de su éxito, es importante por otra parte instaurar para el público principiante aquello que Roland Barthes denominaba "un deslizamiento progresivo del placer", desde libros todavía cercanos al

juguete hasta textos abstractos que debido a la austeridad del signo lingüístico y de sus códigos pueden desalentar a las curiosidades titubeantes. Por lo tanto, se entiende que el panorama de la literatura juvenil empiece por la presentación de "libros animados", llamados a veces libros objetos o *pop hop books*, que movilizan al máximo el imaginario infantil con el despliegue de sus sabias estructuras de cartón: libros ingenuos, pero cuya simplicidad sólo es aparente y muchas veces oculta extraordinarias sutilezas de concepción. Después vienen las historietas, que prolongan este primer estremecimiento de la imaginación mediante la proyección de imágenes del oso, de la muñeca o del protagonista en el espacio literario regresivo de dos dimensiones: estos "objetos transicionales", en el sentido en el que Winnicot emplea el término, se convierten en los actores de juegos de funciones necesarios para la construcción de personalidades en evolución. Al mismo tiempo, la lógica de las historias que se cuentan recubre la instauración de una temporalidad que se incorpora al ceremonial de las fiestas para sumergir a los personajes en el tiempo de lo sagrado y de la conciencia social: de Navidad a Carnaval y hasta las hogueras de san Juan y del 14 de julio, pasando por una serie de rituales característicos, la literatura juvenil privilegia los escenarios de la iniciación y actúa en la socialización de individuos en ciernes. Los modelos de comportamiento se traducen con mayor sutileza también en las prácticas del humor, en los relatos en primera persona, mimos y juegos de funciones de una modernidad que da la palabra a un niño cada vez más precoz. Por último, las novelas de aventuras y los "libros en los que tú eres el protagonista" ilustran los vagabundeos lúdicos de la libertad en la ciudad moderna, concebida como un laberinto según Abraham Moles, en tanto que los juegos poéticos y las exploraciones documentales tienen por objeto completar la formación del lector.

Al margen de la escuela —o de acuerdo con ella y con su colaboración— se instaura así pues una institución que convierte a la lectura de entretenimiento bien dirigida y bien concebida en un instrumento de formación atractivo para el espíritu crítico. Instrumento delicado y que requiere la vigilancia de todos en la elaboración estética de este nuevo espacio cultural. El sentido de la relatividad de las formas y los aspectos internacionales de los puntos de vista técnicos están solicitando la práctica del comparatista en la mejor de sus funciones: la que consiste en poner en relación los discursos y las ficciones que el ser humano mantiene sobre sí mismo en estos momentos decisivos en que se está elaborando la historia mundial de una cultura viva.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Bosetti, G., *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Université de Grenoble, ELLUG, 1987.
Chombart de Lauwe, M.J., *Enfants de l'image*, París, Payot, 1979.
Duborgel, B., *Imaginaire et pédagogie*, Le Sourire qui Mord, 1983.
Escarpit, D., *La littérature d'enfance et de jeunesse*, París, PUF, "Que sais-je?", 1982, [*Literatura infantil y juvenil en Europa*, México, FCE].
Histoire d'un conte. Le Chat Botté en France et en Angleterre, París, Didier Érudition, 1986.
Held, J., *L'imaginaire au pouvoir*, París, Les Éditions Ouvrières, 1977 [*Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Madrid, Paidós, 1987].
Jan, I., *La littérature enfantine*, París, Les Éditions Ouvrières, 1986.
Mathieu-Colas, M.P., y M., *Le dossier Club des Cinq*, París, Magnard École, noviembre de 1983.
Perrot, J., *Mythe et littérature, sous le signe des jumeaux*, París, PUF, 1976.
—, *Du jeu, des enfants et des livres*, París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987.
Soriano, M., *Les contes de Perrault, culture savante et tradition populaire*, París, NRF, Gallimard, 1968 [*Los cuentos de Perrault: erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975].
—, *Guide de littérature pour jeunesse*, París, Flammarion, 1975.

OBRAS COLECTIVAS

Cahiers de Littérature Générale et Comparée, núm. 3-4, 2° año, primavera-otoño, 1978.
Kaës, R., y Perrot, J., *Contes et divans*, París, Dunod, 1983.
L'enfance et les ouvrages d'éducation, vols. II y III, Nantes, Université de Nantes, 1985 y 1986.
La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse, Actas del VI Congreso del IRSCL, Munich, Nueva York, Londres, París, K.G. Saur, 1985.
Livres et bibliothèques pour enfants, París, Édition du Cercle de la Librairie, 1985.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

Nières, I., "Pour une histoire de la lecture des jeunes", en *Janus Bifrons*, núm. 7, Estrasburgo, julio de 1983, pp. 79-112.
—, "La traduction dans l'édition pour la jeunesse: 1841-1925. Approche chiffrée", en *Cahiers du CERULEJ*, núm. 1: *Traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse*, "Nous voulons lire", Pessac, 1985, pp. 99-114.

Perrot, J., "L'imaginaire ludique", *Janus Bifrons*, revista universitaria de la adolescencia, Université de Strasbourg, 2, núm. 12-13, diciembre de 1987.

NÚMEROS ESPECIALES DE REVISTAS

"Nous voulons lire", *Cahiers du CERULEJ*, núm. 2, dedicado al cuento de hadas, Burdeos, 1987.
Pratiques, núm. 47, Metz, septiembre de 1985.

La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos xix y xx)

STÉPHANE MICHAUD

Wozu Dichter in dürftiger Zeit?

[¿Para qué poetas en tiempos de desconcierto?]

Hölderlin, *Elegías*

La presencia continua del riesgo, y esta parte de lo oscuro como una gran rama que se sumerge en las aguas, sostienen el instante en vilo y nos mantienen disponibles a su altura.

René Char, *Recherche de la base et du sommet*

Guárdate de elegir un asilo. No creas en la virtud de una virtud duradera: quiébrala con alguna especia fuerte que arda y pique y dé sabor hasta a lo insípido.

Así, sin tregua ni pasos falsos, sin cabestro ni aprisco, sin pena ni gloria, llegarás sin duda, amigo, no al marasmo de los goces inmortales,

pero sí a los remolinos embriagadores del gran río Diversidad.

Victor Segalen, *Stèles* [*Estelas*]

¿Cómo juzgar la poesía de hoy? ¿La desafección del público lector, cuyos gustos se inclinan masivamente por la novela, habrá hecho de ella apenas un sobre- viviente? Muy imprudente sería aquel que de ahí concluya que la poesía ha muerto. Sin hablar siquiera de la extraordinaria fecundidad creadora de dos siglos tan próximos, el XIX y el XX, el solo uso impide tamaña precipitación:

el viejo clisé que asimilaba el poeta a un parásito o a un soñador cede el lugar a un homenaje sin precedentes que erige al artesano consagrado a las palabras en modelo fundador, en encarnación de la esencia misma del artista. Las grandes obras de Flaubert, de los Goncourt, de Zola, escribe en alguna parte Mallarmé, son "poemas prodigiosos". Y el brillo de sus colores le valió unos años antes a Delacroix ser celebrado por Baudelaire como un "pintor-poeta". Nietzsche recuerda el ejemplo cuando festeja en Wagner al "músico-poeta".

¿Cuál es pues esta palabra, a la vez reservada y como secreta, cuya fuerza original de desplazamiento y de liberación —de absoluta novedad al menos— es tal que pudiera aparecer como la matriz de la ambición suprema de la literatura, de la pintura y de la música? Y como la que justifica la aturdidora y altanera aseveración de René Char cuando decreta: "Fuera de la poesía, entre nuestro pie y la piedra que pisa, entre nuestra mirada y el campo recorrido, el mundo es una nulidad. La verdadera vida, el coloso irrecusable, se forma únicamente en los flancos de la poesía." La sentencia reaviva a su vez la afirmación de Novalis de que "la crítica de la poesía es un absurdo". ¿No está sometido de antemano el comentario al terrible desafío que consiste en cobijarse al fulgor de una palabra por así decir salida de sus goznes, iniciadora de un tiempo y de un mirar nuevos? La Presencia en la Zarza ardiente delimita un espacio peligroso.

Ritmo que atraviesa el cuerpo, arrebatándole al hombre el dominio que creía poseer sobre sí mismo, para hacer renacer en cada uno al niño, sus imprudencias, su rebelión y su deseo —palabra que hiere con el aguijón de la muerte—, la poesía, desde siempre, surge en aquellos lugares en los que el "yo" se arriesga y se inventa.

Los antiguos ya habían observado el descentramiento que la palabra opera: el artista escapa de los límites de su condición para obedecer a una fuerza que lo domina. Platón lo llamaba *entusiasmo*, es decir, posesión divina, y los latinos (como de nuevo en el Renacimiento) *furor*, indicando con ello la violencia, cercana al éxtasis o a la locura, con que la Musa se apodera del poeta. El psicoanálisis, a su vez, no propone ninguna otra verdad cuando hace de la palabra poética un juego de develamiento / disfraz de las fuerzas del inconsciente.

¿Hace falta buscar en otra parte la razón por la que, en la época moderna, la poesía se presenta ante la *crisis* como una oportunidad de expresar y vivir la propia radicalidad, sin temor a ninguna traba, a ninguna intervención que restaure prematuramente el antiguo orden? Al entrar la historia, en efecto, en una fase de turbulencia con la Revolución francesa, seguida de una ola ininterrumpida de sacudidas políticas, económicas y sociales que afectan la

actualidad hasta nuestros días, al tambalearse los hitos acostumbrados (filosóficos, religiosos o ideológicos) de acuerdo con los que se regulaba el devenir humano, la poesía se ha convertido en ese hogar en donde la conciencia moderna se recoge y vive hasta el desprendimiento más absoluto la pérdida de sus certidumbres. De institutriz de la humanidad, función que le asignaba Hegel, se ha convertido en el testigo de la *falla* que atraviesa al hombre y la historia, en la voz de un inconsolable exilio insuperable al que aviva una conciencia trágica. Todo en ella habla de una carencia y de una ausencia, sin las que no hay ni sentido ni palabra.

¿Palabras errantes, aventuradas por caminos perdidos? Es como si, al término de una larga historia, la poesía (que comparte un mismo destino con la pintura, las artes plásticas y la música) se desprendiera de todo lo que no es ella —función social, expresión de sentimientos, etc.— para retornar a su materia propia, el *lenguaje*. Peregrinación a las fuentes, a estos orígenes que tienen por nombre *magia*, *imaginario*, *visión*, empresa de renovación que naturalmente no deja de estar acompañada de incomprensión y escándalo. ¿Cómo una humanidad técnificada, cada vez más orgullosa de los progresos que realiza sobre la materia, podría mirar sin desasosiego que el lenguaje en el que sostiene su racionalidad se convierte entre las manos del artista en elemento enteramente dúctil para una fantasía, una angustia, una espera que minan sus conquistas?

Uno de los rasgos más relevantes del periodo que se abre con Hölderlin, a inicios del siglo XIX, podría ser el rechazo que el poeta opone con todo rigor a los valores que rigen a la sociedad circundante y la atención exclusiva que dedica a este elemento primordial que desde entonces la poesía no ha cesado de tomar por objeto, su *misterio* mismo. Como si no existiera otra ley que la que se origina en el lenguaje y se revela en estos artesanos que, según la expresión del gallego Valle Inclán, han tenido "el valor de juntar dos palabras que nunca habían estado unidas".

Disponer de la lengua en tanto que creador es sin duda sentirse marginal y superfluo en un mundo que se empeña trágicamente en privar a las palabras de todo asidero, en someterlas a los imperativos de la acción o a la tiranía de la mentira universal. Esta constatación vale lo mismo para las épocas de orden moral como para estos amargos días de triunfo en que las ideologías, que seducen con un futuro de progreso, se muestran totalitarias o traicionadas. No por vigía solitario deja de ser el poeta el guardián del lenguaje, de esta "morada del ser", según la expresión de Heidegger. Por cuanto lleva la locura y el desprendimiento al corazón del lenguaje y aloja así la crisis en la raíz misma de la vida, tal vez ofrezca una señal a una civilización extraviada. Al descender con él a la tumba, las palabras se cargan de un poder de resurrección.

Porque viene de otra parte y no cesa de dar testimonio de "la incurable alteridad de la que sufre uno", como escribe el español Antonio Machado, esta palabra que el poeta profiere, sin nunca poseerla, es portadora de vida: mediadora, libera las energías cautivas y hasta en los instantes más monstruosos de guerras y de tiranías devuelve la historia a su devenir humano. Surgen nuevas tierras y la oportunidad de vivir *en el presente*. Pues acaso el poema ofrezca al fin un lugar donde pueda dirimirse la incesante tensión que opone lo universal a lo particular, la crítica a la creación, el tiempo del mito al de la historia, lo inmóvil al movimiento.

Podría parecer aventurado querer abarcar aquí de una sola mirada dos siglos de creación. ¿Por qué proponer una nueva descripción, necesariamente sumaria, cuando existen ya tantas monografías y síntesis? ¿Y cómo evitar el reproche de superficialidad cuando se constata la proliferación de estéticas y de escuelas, la complejidad de las propuestas y la singularidad fundamental de cada voz? Sin desconocer estos obstáculos, una especie de urgencia orienta este análisis: la de dar cabida a la pregunta lacerante que recorre a toda la modernidad, sin que se pueda exceptuar a ningún representante, y que atañe a la naturaleza misma de la poesía. De Hölderlin a René Char, de Baudelaire al alemán Rilke, del norteamericano T.S. Eliot al mexicano Octavio Paz, ¿qué poeta no intenta ceñir espíritus fraternales libremente escogidos por encima de fronteras nacionales o lingüísticas, el destino ahora universal de esta vasta empresa de desestabilización que inauguran las palabras? Más fuerte que la diversidad de escuelas, de épocas y de temperamentos, se impone a todos una inmersión imperiosa en las fuentes de la poesía, como si de entrada, con Hölderlin por ejemplo, la poesía hubiera ido tan lejos en la percepción de la crisis que en lo sucesivo sólo pudiera ir profundizando en sus modalidades mediante una fidelidad esencial a un esplendor y a un desprendimiento primordiales.

La posición de la poesía y la mutación radical experimentada por ella durante los siglos XIX y XX exigen una mirada comparatista, apta para rebasar las particularidades de cada cultura. Las preguntas que nuestro siglo XX que está por terminar formula a sus raíces y a su identidad, por ejemplo con las grandes exposiciones organizadas en el Centro Pompidou en París ("París-Nueva York", 1977; "París-Berlín", 1978; "París-Moscú", 1979; "Viena 1880-1938", 1985), o en el Palazzo Grassi de Venecia sobre "El futurismo y los futurismos" (1986), nos han familiarizado desde hace mucho con una realidad cultural que desafía fronteras. Si la mezcla y los intercambios artísticos son particularmente intensos en el siglo XX, no olvidemos que Nerval y Baudelaire, en el siglo pasado, interrogaban como a otros tantos dobles a Hoffmann y a Edgar Poe, y hasta a Rembrandt y Delacroix. Lo propio del poeta, ubicado

en el centro de la deflagración de los sonidos, las imágenes y los significados que produce, consiste en ser un baquiano y caminante de senderos fronterizos, entre los cuales los de la lengua sólo son los más evidentes. Que no nos extrañen, pues, los numerosos testimonios que encontraremos de esta fraternidad entre las artes con la que soñó el romanticismo alemán y que se ha mantenido indefectiblemente hasta hoy, al dejar la creación artística para siempre, en el periodo mencionado, la *reproducción* del mundo por su *invención*.

Hemos resuelto aquí, con determinación y serenidad, prestar atención a los ensayos más profundamente innovadores, por no decir los más turbulentos, que se proponen hacer que resuene más clara y contundente esta palabra anclada en nuestras desgarraduras que es uno de los signos de nuestra modernidad. Ella va acompañada, por supuesto, de una relativa injusticia con respecto a voces más tributarias de la tradición. El título de nuestra contribución y su itinerario se inspiran ampliamente en aquellos que, como René Char, Ives Bonnefoy u Octavio Paz, viven hoy en día la extrema depuración de la palabra y confiesan que sus raíces se hunden en un terreno jalonado por elección por nombres como los de Hölderlin, Baudelaire, Nerval, Rimbaud o también de Rilke, Artaud y Michaux. Y sin dejarse avasallar por ellas, estas páginas coinciden más de una vez con las perspectivas que la crítica de Maurice Blanchot abrió por ejemplo en *L'espace littéraire* (París, Gallimard, 1955).

El peligro que acecha a todo estudio temático es evidentemente desdeñar la historia. Esperamos haberlo conjurado indicando de entrada hasta qué punto la poesía moderna participa de la crisis de su época, aun cuando la insulte o pretenda ignorarla. No hay fenómeno que escape de la historia, afirma Hegel en el umbral de nuestra era. Constreñido por los límites de este artículo a no entrar en la descripción de etapas y de nudos de conmoción general que afectan a los sectores de la vida y del pensamiento en estos dos siglos, nos cuidaremos no obstante de olvidar la advertencia. Tanto más cuanto que por fortuna el propio historiador ha renunciado a la prevención que le hacía considerar a la poesía fuera de su campo, como si fuera una tierra esencialmente subjetiva, regida por la sola fantasía.

Existe además el riesgo de borrar el enfrentamiento de las escuelas y el ritmo de la sucesión de las mismas, muchas veces entrecortado. Un glosario pondrá en parte remedio a los peligros de confusión. Después de todo, ¿no se suele a veces poner abusivamente a las escuelas en primer plano en detrimento de la observación de las líneas de fuerza, los movimientos y las tensiones que recorren la producción poética de nuestros dos siglos?

Nuestra preocupación no será fijar, sino sugerir y abrir vías. En efecto,

todo lleva al intérprete a exponerse personalmente si quiere sentirse idóneo para esta imposible y contradictoria tentativa que aún hoy no vive sino de sus audacias y de sus interrogantes. Sería sin duda presuntuoso excusarse con el ejemplo de los creadores —con el de Mallarmé, quien prefería, "desdeñando las síntesis, extraviarse en una búsqueda"; con el de René Char, quien denuncia "el letargo de los bastiones" y afirma que "ningún pabellón flota por mucho tiempo en el banco de hielo" de la poesía moderna. Al no presentar aquí, siguiendo al Paul Éluard de *Donner à voir* en 1939, la antología soñada de todos los textos del presente y del pasado que perfilan la más personal y la más viva de las figuras de la poesía, en materia tan delicada la crítica solicitará aquí el favor de la bella frase de Ives Bonnefoy: "Cuando ya no hay ni deseos, ni yerros ni pasiones, hasta el viento y el fuego dejan de ser reales."

BREVE GLOSARIO DE LOS MOVIMIENTOS POÉTICOS

ROMANTICISMO. En Inglaterra primero y después en Alemania y en Francia, el mundo cambia a partir de fines del siglo XVIII y la Revolución francesa simboliza esta irrupción de lo nuevo. El romanticismo representa entonces el primer intento de envergadura de pensar en el cambio. Una grandiosa ambición de síntesis hace que cubra los sectores más diversos de la vida (política, filosofía, ciencias, religiones, literaturas, artes), en busca de una unidad que lo elude. Llevada por Blake y Novalis, la poesía, corazón activo del mundo, reclama la dignidad de una consagración. La imaginación, facultad real entre todas y cuyos poderes cada creador se aplica en definir (Inglaterra distinguiendo entre *fancy* e *imagination*, Alemania entre *Fantasie* y *Einbildungskraft*), guía la exploración del mundo en sus secretos. El término del movimiento se podría situar alrededor de 1835 en Inglaterra, más tarde en Alemania, si se incluye a Heine, "romántico que colgó los hábitos". En Francia, sus producciones más ricas se publican en los años 1855-1857, con *Aurélia*, *Les contemplations* y *Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*], clausurando el periodo la muerte de Baudelaire en 1867.

SIMBOLISMO. Un clima espiritual de decadencia y de pesimismo caracteriza los últimos años del siglo XIX. La novela de Huysmans *À rebours* [*A contrapelo*] (1884) ofrece un justo reflejo de ello. Es en esta atmósfera, que todavía favorecen los lienzos de Gustave Moreau, y siguiendo las huellas de Baudelaire, de Mallarmé, de Verlaine y de Rimbaud, donde se desarrolla un movimiento poético y pictórico en el que se distinguen Maeterlinck y Laforgue, pero también Puvis de Chavannes, el belga Georges Knopff o el inglés Bur-

ne-Jones. Dando la espalda a la vida y a la política, el artista extrae de su subconsciente la forma de las mujeres fatales, las Herodías o las Salomé. Poeta, tiende a reencontrar en la música su propio bien y, según la expresión de uno de los teóricos del grupo, René Ghil, a alcanzar "la visión única digna: el real y sugestivo Símbolo del que, palpitante por el ensueño, en su integridad desnuda se elevará la Idea prima y postrera, o Verdad" (*Traité du verbe*, 1887). La escuela influye en Alemania sobre George, en América Latina sobre el nicaragüense Rubén Darío, uno de los adalides del modernismo, y en el mundo anglosajón sobre los imaginistas agrupados en torno del norteamericano Ezra Pound. No hay poeta en la primera mitad del siglo xx francés, de Apollinaire a Valéry y de Jarry a Claudel, que no haya pasado por esta escuela.

MODERNISMO. Movimiento literario esencialmente latinoamericano que en los años 1880-1915 rompe con la tradición puramente castellana y se abre muy ampliamente al mundo moderno en su dimensión cosmopolita. El principal artesano de esta renovación es el nicaragüense Rubén Darío. Maestro de la forma y de la sensación, doblega la lengua a mil posibilidades rítmicas inéditas, vinculándose directamente con el simbolismo francés, con Lautréamont y con Nietzsche. Tiene por compañero ante todo al cubano José Martí, mientras que los españoles Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, por mucha distancia que tomen con respecto a él, no permanecen sordos a su influencia.

EXPRESIONISMO. Reflejo de una crisis típicamente germánica esta vez, cuando Alemania entra en la gran revolución industrial no sin mantener intactas sus estructuras tradicionales, el expresionismo dura apenas un cuarto de siglo, de 1905 a 1925-1930, menos aún si se considera sólo la poesía. Pero el expresionismo marca un fenómeno capital tanto por la violencia con que rechaza toda forma social, filosófica o artística existente como por la evolución ulterior que lleva en germen: dadaísmo, futurismo y surrealismo prosiguen ampliamente su rebelión. Como suele suceder, el término con que se designa al grupo fue en primer lugar en el ánimo de sus promotores una broma si no es que un insulto: al refinamiento de los impresionistas los expresionistas contraponen la brutalidad de un arte dedicado a denunciar. El expresionismo clama la miseria de las ciudades, el fracaso de una civilización burlada por la ilusión del progreso y llama a una nueva humanidad. Si en algunos de sus pintores, Kandinsky o Klee por ejemplo, el movimiento puede ser luminoso, su poesía, influida por Baudelaire y Rimbaud, e ilustrada con los grandes nombres de Georg Trakl y de Gottfried Benn, difícilmente deja vislumbrar un atisbo de esperanza.

FUTURISMO. A diferencia del expresionismo, que combate la monstruosidad de la civilización moderna, el futurismo (1909-1918 aproximadamente) saca en cambio su inspiración de la fiebre y de las conquistas de aquélla (la

civilización urbana, la velocidad). Poético y pictórico esencialmente, aun cuando alcance al cine, a la fotografía y a la arquitectura, el movimiento tiene dos focos, Italia y Rusia. En una época en que el cubismo, a través de los cuadros de Braque y de Picasso, cambia la percepción del mundo y renuncia a las leyes seculares de la perspectiva para presentar a los seres y las cosas bajo diversos ángulos simultáneos, el futurismo trastorna más violentamente aún las convenciones. Dotado de un sentido de la publicidad y de las relaciones públicas sin precedente, Marinetti inaugura en París la versión italiana mediante un "Manifiesto" que publica *Le Figaro* en febrero de 1909. La energía que coloca en el centro de su estética girará muy pronto hacia una celebración de la violencia y de la sangre. Bastante independiente del futurismo italiano con relación al cual marcará sus distancias, el futurismo ruso cultiva también la provocación, como lo confirma la obra titulada *Bofetada al gusto público* (1912). Sus pintores (Larionov, Malevich) y sus poetas (Mayakovski, Jlebnikov) son bien conocidos, y no hay que olvidar que el lingüista Jakobson creció en su seno.

IMAGINISMO. En marzo de 1913 aparece en la revista *Poetry* de Chicago un manifiesto imaginista. El inventor del término es el poeta norteamericano Ezra Pound que, por esas fechas, residía en Inglaterra. Los poetas que se agrupan en torno a él no se contentan con rechazar el romanticismo y el victorianismo; dejan simplemente de mirar hacia Inglaterra y tratan de restaurar el arte de escribir mediante una apertura sistemática a las influencias extranjeras. Cultivan la brevedad y la precisión, y establecen el primado de la imagen en el núcleo del poema, la cual tiene que actuar en forma instantánea. No obstante, muy pronto el grupo se deshace y Pound funda una nueva escuela, el vorticismo (del latín *vortex*, torbellino), que privilegia el movimiento y se mantiene en contacto más estrecho todavía con el cubismo, el expresionismo y el futurismo. El vorticismo dura apenas unos cuantos meses puesto que el grupo ya está disperso en 1914. T.S. Eliot y Ezra Pound pasan por el imaginismo para después seguir cada quien su camino.

DADAÍSMO. Fundado en Zúrich en 1918, Dadá nace del escándalo que representan para la joven generación de escritores y de artistas las ruinas de la primera guerra mundial. Su objetivo desborda ampliamente el marco de una empresa de renovación estética. El grupo intenta socavar los fundamentos morales y sociales de un mundo que ha producido la guerra y quiere promover al hombre en la totalidad de su expresión. La poesía, aseguran, es fuerza viva en todos sus aspectos, hasta en los antipoéticos. ¿Cómo mantenerse sin embargo a semejante altura? Tristan Tzara, quien junto con Hans Arp pertenecía al núcleo fundador de Zúrich, prosigue algunos años todavía en París con los escritores reunidos en torno a la revista *Littérature*, Soupault, Breton, Aragon y Éluard. Y el grupo se desintegra en 1922.

SURREALISMO. Menos violentamente negativo que Dadá, del que toma el relevo, el surrealismo evoca todavía la poesía de Apollinaire y de Reverdy. A veces sólo se conserva de él la escritura automática, experimentada ya en 1919 en *Les champs magnétiques* [*Los campos magnéticos*], escritos conjuntamente por André Breton y Philippe Soupault, esto es, unos cinco años antes del nacimiento oficial del movimiento marcado por el *Manifeste du surréalisme* [*Manifiesto del surrealismo*]. El movimiento, cuyo foco por así decir fue André Breton, y que influyó en la creación literaria y artística de Occidente mucho más allá de la segunda guerra mundial, hasta la muerte del poeta en 1966, marca en verdad una renovación infinitamente más profunda. Al hundir sus raíces en el imaginario y en el inconsciente, intenta levantar los obstáculos que impiden una ósmosis total entre la vida y la poesía. Son innumerables los poetas, los pintores, directores de teatro y cineastas que, de Picasso a Miró, de Buñuel a Artaud, de René Char a Éluard y a Octavio Paz, han pasado en algún momento por el camino del surrealismo o lo han acompañado sin desfallecer.

LA TRADICIÓN DE LA RUPTURA

Im heiligsten der Stürme falle
Zusammen meine Kerkerwand,
Und herrlicher und freier walle
Mein Geist ins unbekannte Land!

[Que la más sagrada de las tempestades / Se lleve los muros de mi prisión, / Y que, más soberano y más libre, mi espíritu / Recorra tierras desconocidas.]

Hölderlin, "El Destino", 1794

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
par-delà le soleil, par-delà les éthers,
par-delà les confins des sphères étoilées,

mon esprit, tu te meux avec agilité,
et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
tu sillonnes gaiement l'inmensité profonde
avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
va te purifier dans l'air supérieur,

et bois, comme une pure et divine liqueur,
le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
s'élancer vers les champs lumineux et sereins;

celui dont les pensers, comme des alouettes,
vers les cieux le matin prennent un libre essor,
qui plane sur la vie, et comprend sans effort
le langage des fleurs et des choses muettes.

[Por sobre los estanques, por sobre los valles, / las montañas, los bosques, las nubes, los mares, / más allá del sol, más allá de los éteres, / más allá de los confines de las esferas estelares, // espíritu mío, te transportas con soltura, / y, como el buen nadador extasiado en la ola, / surcas alegremente la inmensidad profunda / con una indecible y varonil voluptuosidad. // Aléjate en el vuelo de estos miasmas mórbidos; / ve a purificarte en el aire superior, / y bebe, como un puro y divino licor, / el fuego claro que llena los espacios diáfanos. // Tras las penas y las aflicciones / que arrastra la existencia brumosa, / feliz aquel que puede con ala vigorosa / lanzarse hacia los campos luminosos y serenos; // aquel cuyos pensamientos, como alondras, / hacia los cielos al amanecer despliegan libres sus alas, / aquel que planea sobre la vida, y comprende sin esfuerzo / el lenguaje de las flores y de las cosas silenciosas.]

Baudelaire, "Élévation", *Les fleurs du mal*
[*Las flores del mal*]

Entrar en poesía es franquear un umbral. El extravío, el desplazamiento, el desprendimiento, son actos fundadores. Ahogado el vano rumor y borrada la fatiga de las palabras, la lengua vuelve a encontrar su dignidad original: en el Principio era la Palabra. Poeta inspirado (dignidad que la lengua latina distinguía con el término *vates*, de preferencia al ordinario *poeta*), Horacio mantenía ya a la multitud a distancia. ¿Cómo atrapar la energía de las palabras sin hacerse desierto y transparente? Más cerca de nosotros, la extrema tensión de la lengua en Hölderlin, Mallarmé o Rilke invita al lector a una conversión: la palabra se remagnetiza, cargada de sentido y de magia.

La naturaleza tempestuosa de la poesía, productora de acontecimientos,

de desmoronamientos o de cataclismos, tiene que ver con su dignidad. Mucho antes que Baudelaire y Antonin Artaud, Hölderlin declara la guerra a la acepción trivial y desacreditada de la poesía, que hace de ella una vulgar *diversión*.

HÖLDERLIN

Sería muy conveniente desear que cesara por fin la infinita incomprensión que rebaja al arte, y en particular a la poesía, tanto en los autores como en los aficionados. Se ha hablado ya tanto de la influencia de las bellas artes en la formación de los hombres [*Bildung*], pero parecería que nadie ha tomado las cosas en serio —ligereza muy natural en la medida en que no se pensaba ni en la naturaleza del arte ni en la de la poesía. Se han atenido a su envoltura exterior, superficial, que si bien es inseparable de su ser no representa en ningún caso su carácter pleno. Se la tomaba por un juego, porque toma la forma modesta de un juego, y de este modo no podía razonablemente producir ninguna otra acción que la que está en la naturaleza del juego, a saber, una diversión, o sea, exactamente lo contrario del efecto que produce cuando aparece con su verdadera naturaleza. Pues entonces el hombre se recoge junto a ella, ella le procura reposo, no el de la vacuidad, sino el de la vida, cuando todas las energías [*Kräfte*] despiertan pero sólo su armonía íntima impide percibirlas como activas. [Carta a su hermano Karl, 1 de enero de 1799]

ARTAUD

Este concepto de arte desapegado, de poesía-encanto que no existe más que para amenizar, es un concepto decadente y demuestra en alto grado nuestra capacidad de castración. [*Le théâtre et son double* [*El teatro y su doble*], 1938]

Se trata de rebeliones y de rupturas tal vez más formales, espectaculares y provocadoras que realmente determinantes. ¿Se comprenden el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo sin el aroma del escándalo? Algunas bofetadas históricas no pretenden sino causar pasmo o escandalizar al prójimo.

En cambio, la revolución que introduce Heine, que en 1835 se proclama "sobrenaturalista" en materia de arte, y la que llevan a cabo los surrealistas cuando presentan su intento como una "operación de gran envergadura que se refiere al lenguaje", señalan un vuelco de enormes consecuencias. Lejos de agregar sin motivo una categoría adicional, un *ismo* más al vocabulario de la crítica, Heine inaugura un nuevo periodo: sobre las ruinas de la idea según la cual el artista extraería de la naturaleza los elementos de su arte, él afirma al contrario que su creación no procede más que de sí mismo. Heine supera a Coleridge, quien algunos años antes en Inglaterra concebía la ima-

ginación como un factor de enriquecimiento, de activación de la naturaleza. De subalterna, la imaginación se convierte en facultad real y suprema: en Baudelaire, en Nerval, reorganiza el mundo de acuerdo con esta red de sentido inexplorado que tejen los intercambios, las correspondencias que se establecen entre los diversos registros del tiempo o de la percepción (sonidos, movimientos, colores y perfumes). El intento conduce hasta la videncia, a la "alteración de todos los sentidos" según Rimbaud, y al surrealismo —el cual, tal vez se recuerde, estuvo a punto de llamarse *supernaturalismo* (variante nervaliana de la palabra), en homenaje al autor de *Aurélia* y de *Chimères* [*Quimeras*]. Reivindicado por Victor Hugo en los años 1860, sombrío visionario asomado al abismo de nuestra condición, y mucho más tarde por Apollinaire, el término de sobrenaturalismo merecería, según la fuerte sugerencia de Claude Pichois, guiar nuevos recorridos por esta vertiente de la creación artística, contigua a los romanticismos inglés y alemán, que hace estallar los datos del mundo sensible bajo el acceso triunfante de la imaginación y de una alianza nueva entre las artes, siendo cada obra concebida en definitiva como un universo con sus leyes particulares (véase W.T. Bandy Center for Baudelaire Studies, *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979).

En estas condiciones, no es exagerado comparar —o al menos asociar—, como lo han hecho algunos de sus protagonistas, el vuelco operado por la poesía con las conmociones de la historia y del pensamiento que constituyen, a fines del siglo XVIII, la Revolución francesa y la filosofía kantiana y, en el siglo XX, la doctrina freudiana y las dos guerras mundiales. Octavio Paz, cuya mirada abarcadora cubre la modernidad en toda su extensión, la del continente europeo y la del continente americano, al que está vinculado por la pluma y por nacimiento, guía ahora nuestros pasos. Tomamos de él la expresión (paradójica si no es que intrínsecamente contradictoria) "tradición de la ruptura". Esta expresión llama la atención sobre el movimiento ininterrumpido mediante el cual la poesía, desde Blake y Hölderlin, se define constantemente por la impugnación de los modelos anteriores y hace que Baudelaire y Rimbaud coincidan en un mismo objetivo con los expresionistas alemanes, los surrealistas y, más cerca de nosotros, con Henri Michaux o también con los poetas mexicanos de hoy, al menos con aquellos que Octavio Paz ordena en una antología (México, 1966).

El mismo movimiento de ruptura se descubre naturalmente en la pintura y las bellas artes: como Picasso, figura emblemática de la invención en el siglo XX, el creador no vacila, según palabras de René Char, en "poner en peligro la Herencia, aun cuando no desdeñe apoyarse en ella". ¿Se rechaza en definitiva el pasado en su totalidad? Es más bien con un presente o un

pasado inmediatos, que se juzga envilecidos, con lo que se rompe para reconciliarse con una corriente más profunda y más esencial. Convendría contemplar bajo esta luz no sólo la afinidad electiva que Hölderlin y Char mantienen con la Grecia antigua, sino también los vínculos aparentemente más sorprendentes que unen a Baudelaire con el mundo barroco y renacentista o a Paul Éluard con el simbolismo de Maeterlinck, etcétera.

Dejamos al lector la labor de explorar las nuevas tierras que surgen (poesía del Mal, de la ciudad, de la fealdad, etc.) y la manera en que cada generación las explota. Nos atendremos exclusivamente al concepto central de *modernidad*, anclado en la voluntad renovada sin cesar de crear un arte propio de la época y de la sociedad del momento —voluntad exacerbada hasta tal punto que, para conservar la virtud provocadora de un lema a sus ojos amenazado de insipidez, Picasso declaraba: "Hay que matar el arte moderno. Para con él hacer otro."

BAUDELAIRE

Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente, más actual de lo bello. [...]

Quien dice romanticismo dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia el infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes. [*Salon de 1846*]

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya calidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que sería, si se quiere, por turno o en conjunto, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como el envoltorio ameno, titilante, aperitivo, del divino pastel, el primer elemento sería indigesto, inapreciable, no adaptado ni apropiado para la naturaleza humana. Desafío a quien descubra alguna muestra de belleza que no contenga estos dos elementos. [*Le peintre de la vie moderne*]

Encontré la definición de lo Bello — de lo que para mí es lo Bello. Es algo ardiente y triste, algo vago, que da lugar a la conjetura [...] Una cabeza seductora y bella, una cabeza de mujer, quiero decir, es una cabeza que hace soñar —aunque de una manera confusa— a la vez con voluptuosidad y tristeza; que conlleva una idea de melancolía, de lasitud, hasta de saciedad —o la idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado con un amargor refluyente, como si viniera de la privación o de la desesperanza. El misterio, el pesar son también caracteres de lo Bello. [*Fusées*]

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

[Queremos, tanto nos abrasa este fuego la mente, / hundirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué más da? / ¡En el fondo de lo Desconocido para encontrar algo nuevo!] ["Le voyage", *Les fleurs du mal*]

APOLLINAIRE

Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir.

[Piedad para los que combatimos siempre en las fronteras/De lo ilimitado y del porvenir] ["La Jolie Rousse", *Calligrammes*]

MARINETTI

¡*Venecianos*!
Cuando gritamos *¡Matemos al claro de luna!* estábamos pensando en ustedes, venecianos, pensando en ti, ¡Venecia, podrida de romanticismo!... Pero hoy nuestra voz se agranda y agregamos muy en alto: "¡Oh! libremos por fin al mundo de la tiranía del amor!" Estamos cansados de aventuras eróticas, de lujuria, de sentimentalismo y de nostalgia. ¿Por qué quieres tú entonces ofrecernos todavía mujeres cubiertas con velos en todos los cruces de tus canales?... ¡Basta! ¡Basta! Deja de murmurar obscenas invitaciones a todos los transeúntes de la tierra... ¡Venecia! ¡Vieja alcahueta encorvada bajo tu pesada mantilla de mosaicos! ¿Para quién preparas pues todavía extenuantes noches románticas, lastimeras serenatas y siniestras emboscadas?

Yo también he disfrutado, como tantos otros, ¡oh, Venecia!, de la suntuosa penumbra de tu Gran Canal, impregnada de raros boatos... He gustado también de la palidez febril de tus bellas amantes que se deslizan bajando los balcones por escaleras trenzadas de centelleos, de hilos de lluvia y de rayos de luna, entre el choque de espadas cruzadas. ¡Basta! ¡Basta! Todo este revoltijo absurdo, este baratillo abominable e irritante nos da asco.

Queremos que desde hoy las lámparas eléctricas con mil puntos de luz desgarren brutalmente tus tinieblas misteriosas, fascinantes y persuasivas. Tu Gran Canal se convertirá fatalmente en un gran puerto mercante. Trenes y tranvías, lanzados por las grandes calles construidas sobre tus canales por fin colmados, llegarán para amontonar mercancías en medio de una multitud rica y atareada de industriales y comerciantes.

¡Venecianos, esclavos del pasado, no vociferen contra la supuesta fealdad de las locomotoras, los tranvías y los automóviles, que de ellos deducimos nosotros con genial inspiración la gran estética futurista!

¡Estas maravillosas máquinas veloces puede que aplasten a una pareja de austriacos sucios y grotescos bajo sus sombreritos tiroleses!

[...]

¡Venecianos! ¡Venecianos! ¿Por qué querer seguir siendo siempre los fieles esclavos del pasado, los viles guardianes del mayor burdel de la Historia, los enfermeros del hospital más triste del mundo, donde languidecen almas mortalmente envenenadas por el virus del sentimentalismo?

[...]

Pero hoy no son ustedes más que mozos de hotel, cicerones, proxenetas, anticuarios fraudulentos, fabricantes de cuadros antiguos, pintores machacones, copistas y plagiarios.

¿Han olvidado que son ante todo italianos? Sepan que esta palabra, en la lengua de la historia, quiere decir: ¡Constructores del Futuro!... [*Discurso futurista a los venecianos* (1910), trad. de Giovanni Lista, en *Le futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 112-113]

HUIDOBRO

En nuestros días [...] el verdadero poeta es aquel que sabe vibrar con su época, anticiparla, y que no se regresa al pasado. [Citado en *Le futurisme*, *op. cit.*, p. 15]

TZARA

No quiero saber siquiera si ha habido hombres antes de mí. [Cita de Descartes en exergo en *Dada 3*, revista del grupo, diciembre de 1918]

REVERDY

En arte, la primera obligación de un hijo es renegar de su padre. [*Self-defense*, 1919]

EXILIO Y MALDICIÓN

La ruptura que acabamos de observar procede ante todo de una preocupación de *pureza* artística, que Hölderlin, Matisse y tantos otros definieron como entregarse al llamado de una obra que no cesa de habitar a aquel a quien ha elegido y lo mantiene en una tensión permanente. El arte no podría ser repetitivo: es *instrumento de exploración y de conocimiento*. Amo exigente, lanza al creador fuera de sí mismo, hace de él un desheredado a los ojos de una sociedad a la que aventaja e inquieta. El poeta antiguo o renacentista (Homero, Píndaro, Ronsard) conocía ya este dictado del otro al que llamaba

Musa. A partir de Hölderlin, de Baudelaire, de Van Gogh, esta posesión ya no se limita al tiempo de la creación. Es de cada instante. El arte se vive como una maldición de la que es imposible huir. Y tal vez el desprendimiento y la pobreza sean llevados a su punto extremo en poesía, en la medida en que el poeta vive aferrado a una palabra que lo atraviesa sin que la posea nunca.

Obedecer a la necesidad de una obra que se ha apoderado de uno y sacrificar todo en aras de ella es también experimentar la *soledad*, acercarse al límite fascinante de la *locura* que han conocido esas figuras cuyo destino se identifica con el del Verbo fulminado, Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Artaud. También locura de Van Gogh. ¿Puede escapar el artista moderno de una cierta forma de *maldición*? Parece que ésta es el inevitable tributo de la voluntad, asumida hasta el vértigo, de hacer que se ensanchen las fronteras de la sensibilidad.

NERVAL

La Musa ha entrado en mi corazón como una diosa de palabras doradas; ha huido de él como una pitia, lanzando gritos de dolor. [*Petits châteaux de Bohême*]

VAN GOGH

[...] lejos del terruño, muchas veces tengo nostalgia de los terruños de los cuadros. [*Lettres à son frère Théo*]

RILKE

Me preguntas si tus versos son buenos. Me lo preguntas a mí. Se lo has preguntado a otros. Los mandas a las revistas. Los comparas con otros poemas y te alarmas cuando determinadas redacciones desechan tus ensayos poéticos. En lo sucesivo (puesto que me permites aconsejarte), te pido renunciar a todo esto. Miras hacia afuera; es esto ante todo lo que ya no debes seguir haciendo. Nadie puede brindarte consejo o ayuda, nadie. Sólo hay un camino. Entra en ti mismo, busca la necesidad que te lleva a escribir: examina si finca sus raíces en lo más profundo de tu corazón. Confiésate a ti mismo: ¿morirías si se te prohibiera escribir? Sobre todo esto: pregúntate en la hora más callada de tu noche: "¿Realmente tengo la obligación de escribir?" Ahonda en ti mismo hasta llegar a la respuesta más profunda. Si esta respuesta es afirmativa, si puedes hacer frente a una pregunta tan grave con un fuerte y simple "*debo hacerlo*", entonces construye tu vida en función de esta necesidad. Tu vida, incluso en su hora más indiferente, la más vacía, debe convertirse en signo y testimonio de este impulso. [*Cartas a un joven poeta*]

ÉLUARD

Un poema ha de ser una catástrofe para el intelecto. No puede ser otra cosa.

Catástrofe: es un sálvese el que pueda, pero solemne, contundente; imagen de lo que deberíamos ser, del estado en el que los esfuerzos ya no cuentan. [*Notes sur la poésie* (en colaboración con André Breton), 1936]

Si en una experiencia uno no se juega la razón, no vale la pena intentar esa experiencia. [Bachelard, citado por Éluard en *Premières vues anciennes*, 1937]

CHAR

El poeta no retiene lo que descubre; después de transcribirlo, pronto lo pierde. En ello reside su novedad, su infinito y su peligro. [*La parole en archipel* (*La palabra en archipiélago*)]

BRAM VAN VELDE

Sí, yo lo he dejado todo. La pintura es la que lo ha exigido. Era todo o nada. Pintar es vivir. Al pintar, yo rechazo este mundo que obstruye la vida y en el que se corre el riesgo constante de ser aplastado.[...]

El arte es el riesgo. Un esfuerzo sincero hacia lo imposible, lo desconocido. [Citado en Ch. Juliett, *Rencontres avec Bram van Velde*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, pp. 23 y 30]

El artista que arriesga su ser no es de ninguna parte. Y no tiene hermano. [Samuel Beckett, citado por Bram van Velde en *ibid.*, p. 56]

MATISSE

Derain me dijo un día: "Para usted, hacer un cuadro es como si se jugara la vida"... Jamás he empezado un lienzo sin tener pavor. [Citado por Florent Fels, *Henri Matisse*, París, Chroniques du Jour, 1929]

Todavía escucho, en el Pont des Arts, a mi maestro Gustave Moreau decirme bruscamente: "¿Usted entonces qué busca?" "Yo busco representar lo que mis maestros no han representado, por ejemplo lo que está delante de nosotros (este conjunto del Pont-Neuf con los árboles sobre el fondo de Notre-Dame, en una envoltura misteriosa), esta belleza que los maestros no han representaron." "¿Quién le dice que no la vieron?" "¿Entonces no habrán querido expresarla?" Ahí está pues el comienzo

de la ruptura deseada con los antiguos modos de pintar, que sin embargo no he olvidado. En vez de seguir siendo la mariposa-diletante que va de Rembrandt a Corot, del Veronés a David, de Heim a Chardin, me he sentido el modesto trabajador que no tiene por sostén más que su independencia y su sinceridad, en cuya virtud yo creía, como un vagabundo que, confiando en sus piernas, cree en el camino que lo lleva. [*Écrits et propos sur l'art*, ed. de D. Fourcade, París, Hermann, 1972, p. 55, nota]

PICASSO

El pintor pinta por una necesidad urgente de descargarse de sus sensaciones y de sus visiones. Los hombres se apoderan de ellas para vestir un poco su desnudez [...] Que entiendan sobre todo que el artista obra por necesidad; que él es también un ínfimo elemento del mundo... [Citado por C. Zervos, *Cahiers d'Art*, 1935]

EL POETA, CONCIENCIA CRÍTICA DE SU TIEMPO

> La poesía ya no irá al ritmo de la acción; irá *por delante*.
>
> Rimbaud, *Lettres dites du voyant*

> Hay hombres cuya oreja es una caracola en la que muge el océano.
>
> Pierre Emmanuel, *Le poète fou*

> La función del poeta —más en general, del creador de valores— es la de revelar la enfermedad mortal de la época mucho antes de que ésta se haya declarado; de denunciar, tras los síntomas equívocos, el profundo malestar de la energía [...].
>
> Pierre Emmanuel, *Autobiographies*

> Hacer soñar prolongadamente a aquellos que ordinariamente no tienen sueños, y sumergir en la actualidad a aquellos en cuyo espíritu prevalecen los juegos perdidos del sueño.
>
> René Char, *Recherche de la base et du sommet*

¿Con qué autoridad reivindica la poesía desde Rimbaud la responsabilidad

de "cambiar la vida", de "reinventar el amor", y desde Lautréamont la de hacerse cargo de una humanidad tan renovada que la poesía ha de ser hecha por todos y no por uno? Como si la poesía se situara en el encuentro de dos mundos, de dos temporalidades, e hiciera que la historia tropezara con una palabra venida *de otra parte* (del inconsciente, del mito, de lo sagrado) y provocara un choque que libera las promesas del presente.

Tener veinte años como Blake al comienzo de la guerra de la Independencia norteamericana, o como Hölderlin cuando estalla la Revolución francesa, encontrarse cuando se tienen menos de veinte años, como Breton, con el derrumbe de la primera guerra mundial, o asistir, apenas con unos años más, como fue el caso de Octavio Paz, a la guerra civil española —experiencia tanto más íntimamente sentida cuanto que su padre fue uno de los sostenes de la Revolución mexicana—, es para el escritor sufrir un injerto fecundo que no deja de inscribirse en la obra. Pero los ejemplos de Blake, de Rimbaud, de Nietzsche, de Lautréamont y de Artaud, para sólo citar las voces más puras de una Revolución total, ¿no dan fe de que esta revolución se despliega espontáneamente por encima de cualquier cambio estructural, político y social, para alcanzar esas cimas en las que el genio poético se confunde con la invención de uno mismo?

Libertad bajo palabra —la colección de poemas que Octavio Paz publica en 1949— nombra desde su título este fermento inalterable sin el que no hay ni vida ni sujeto: la palabra. El poeta es un donador de libertad, y es antigua la imagen que lo muestra destrabando a la palabra, cuando está cautiva en las redes de los sofistas o en la rigidez de los dogmas, desenterrándola cuando ha desaparecido. Tomar las palabras literalmente y en todos los sentidos, descarriarlas al capricho de su fantasía o tensarlas en una sintaxis osada, manejar los ritmos y la imagen tal vez sea derribar un orden. Es con toda seguridad restaurar esta distancia gracias a la cual tanto el sujeto individual como la sociedad pueden aprehenderse libremente.

> Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día. [O. Paz, *Libertad bajo palabra*]

Como lo había presentido admirablemente Segalen, en un breve relato traído de su estancia en Polinesia e intitulado *Los inmemoriales*, la pérdida de las palabras consuma la pérdida de una civilización. El poeta, que dice y nombra, obra como la vida contra el tiempo y la invasión de una uniformidad mortífera. Por ello, la Francia del Segundo imperio, como lo observa amargamente Baudelaire, "le tiene HORROR a la poesía". ¿Cómo no iba a mantener a distancia este hierro que abre las heridas más secretas? La sociedad burguesa del siglo

XIX tiene todo que temer de la prueba de verdad que haría estallar sus conformismos y su inmovilidad satisfecha, que resguarda por ejemplo tras la brillante fachada del culto que profesa a la mujer. Es el mismo movimiento que en Alemania y en Francia condena al olvido o colma de sarcasmos (a menos que fuera bajo el rigor de la ley) las obras de Goethe, Baudelaire y Nerval, que trasladaban a poesía, erigida en femenino supremo, el auténtico dinamismo de una mediación que había sido pervertida.

Más cerca de nosotros, la obra de Octavio Paz, como de otra manera la del chileno Pablo Neruda en su *Canto general*, abren a un país y a un continente el acceso a una verdadera conciencia de ellos mismos, más allá de las fracturas de su historia. América Latina, brutalmente colonizada en el siglo XVI por los españoles que se dedicaron a borrar todas las huellas de la civilización precolombina anterior, puede por fin asumir su identidad desgarrada y abrazar los tiempos contrariados de una historia propia de la que durante tanto tiempo le habían privado.

La tentación que experimenta el poeta comprometido de poner su pluma al servicio de la revolución —para retomar la expresión que dio título a una de las revistas del grupo en torno a André Breton, *Le surréalisme au service de la révolution*—, esta incitación a participar en las luchas del presente, constituye sin duda alguna un caso particular de esa exigencia interior que lleva a devolver a las palabras su sentido y su eficacia. Pero ¿no tenía Artaud razones suficientes para denunciar, a partir de su exclusión del grupo en 1927, la renuncia mediante la cual sus miembros trocaban la ambición suprema de atacar nuestra condición por el cambio de las apariencias? ¿Se puede arrancar sin peligro a la poesía de su registro para enrolarla en un proyecto en el que corre el riesgo de perderse? Al desengaño de André Breton, tentado de abandonarse después de 1945 a los prestigios de un pensamiento ahistórico y a las seducciones del mito, contrapondremos la intransigencia de Char quien, a pesar de su participación en la resistencia armada, mantiene sin desfallecer la separación, preservando para su escritura la autoridad abrupta de una palabra refractaria, reservada, como la mejor manera de aplicar la justicia "en el laberinto de lo político y de lo social".

¿Cómo se separaría el poeta de la llave de las palabras, que es su única salvación? Para aquel que está dispuesto a comprometer su destino en la aventura del lenguaje, con riesgo de encontrarse "jadeante como a la puerta misma de la vida", la escritura, como lo atestigua dolorosamente Artaud, sigue siendo uno de los últimos testigos de la búsqueda y de la dignidad humanas.

Sufro de que el Espíritu no esté en la vida y de que la vida no sea el Espíritu, sufro del Espíritu-órgano, del Espíritu-traducción, o del Espíritu-intimidación-de-las-cosas para hacerlas entrar en el Espíritu.

Este libro lo suspendo en la vida, quiero que sea corroído por las cosas exteriores y en primer lugar por todos los sobresaltos en cizalla, todos los pestañeos de *mi yo por venir*.

[...]

Hay que acabar con el Espíritu lo mismo que con la literatura. Yo digo que el Espíritu y la vida se interpenetran en todos los órdenes. Quisiera hacer un Libro que molestara a los hombres, que fuera como una puerta abierta y que los condujera a donde ellos nunca hubieran consentido en ir, una puerta simplemente empalmada con la realidad. [A. Artaud, *L'ombilic des limbes*]

NOMBRAR

> Lo que hay que hacer es nombrar las cosas. Hay que llamarlas por su nombre [...]. Nombrar. De eso se trata. Con eso basta.
>
> Picasso, citado en H. Pamelin, *Picasso dit...*

Desde Cézanne por lo menos y con las palabras de Éluard, concebimos que ver puede ser una operación activa, creadora, libre de los hábitos y de los estereotipos que nos ocultan el verdadero rostro de las cosas. "Ver —decía Éluard— es comprender, juzgar, transformar, imaginar, olvidar u olvidarse, ser o desaparecer." ¡Cuántos verbos para marcar la total presencia del ser en un proceso que lo involucra y lo modifica! Sabemos además, desde Baudelaire, que el artista, como el niño, "ve todo *con novedad*", a tal punto que nos es familiar la expresión que habla de la visión de un pintor, de un poeta o de un novelista. Tal vez tengamos en cambio cierta dificultad en penetrar de verdad en lo que puede ser la palabra *plena* del poeta. ¿En qué sentido le corresponde "decirlo todo", como lo sugiere el título de un poema de Éluard? Pues intuimos que, contrariamente a lo que sucede con el uso habitual, la acumulación no viene aquí a suplir una imperfección inherente al lenguaje. Decirlo todo, ¿no es someter al mundo entero a un decir que da sentido al poeta, hacer que irradie en él la plenitud de un lenguaje que lo marca con el signo humano? "Son necesarias pocas palabras para expresar lo esencial —escribía también Éluard—, son necesarias todas las palabras para volverlo real... Las palabras ganan."

¿Es una paradoja que la declaración de un pintor venga en nuestra ayuda? Acaso recordando el relato del Génesis, que nos muestra al hombre tomando posesión de la creación por el solo hecho de dar un nombre a los seres vivos

y a Eva su compañera, Picasso afirma en efecto que la relación justa del hombre con los objetos pasa por el acto escueto y llano, desprovisto de artificio, de su nominación: "Nombrar. Eso es todo. Con eso basta." Presentimos que el decir y el ver están unidos por un lazo íntimo, y merece la pena enfilar el camino que conduce hasta Rilke, quien, mejor que ningún otro sin duda, se acercó al punto en que se unen.

Hölderlin ya había hecho del brotar de la palabra, de su manar tan abundante como las aguas fluviales (*das strömende Wort*), la huella de un orden superior después de la desaparición de los dioses. La palabra poética, tal como la define la elegía "Pan y vino", es ese signo tangible que surge de la noche a la que los dioses se han retirado, esta realidad entre nuestras manos (*einiges Haltbare*) que nos permite atravesar las tinieblas sin flaquear; como el amor, fuente no captada, la palabra poética llega al corazón del hombre, crea la fiesta y la embriaguez, templa todas sus fuerzas a la espera de un acontecimiento:

Aber sie muss uns auch, dass in der zaudernden Weile,
Dass im Finstern für uns einiges Haltbare sei,

Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen,
Gönnen das strömende Wort, das, wie die Liebenden, sei,

Schlummerlos, und vollern Pokal und kühneres Leben,
Heilig Gedächtnis auch, wachend zu bleiben bei Nacht.

[Que ella también nos dé el olvido, que ella también nos dé la ebriedad / Sagrada y la emanación del verbo, y que así, como amantes, / Ojos nunca cerrados, copas a punto de rebosar, audacia de vivir y santa / remembranza, atravesemos la noche hasta el colmo del despertar.]

Suprema y temible carga la de atestiguar, en el delirio triunfante de una palabra "que nace como las flores", la existencia de un orden de amor invisible y erigirse en su mediador activo. Pero es también porque la palabra poética se alimenta de una presencia desvanecida, porque liga lo visible a lo invisible y actúa en esta penuria esencial que forma el núcleo del presente, que la poesía pesa y permanece: "*Was bleibet aber, stiften die Dichter*" ["Pero lo que permanece, son los poetas los que lo fundan"] ("Recuerdo").

Mallarmé retoma a su vez el tema de la trasmutación que lleva a cabo la poesía y de la renovada inmersión de las palabras en una plenitud sonora y significante, y prefiere el verbo *sugerir* al de nombrar, que para él es demasiado solidario todavía del uso funcional del lenguaje e incluso tal vez comprometido con este "reportaje universal" cuyo triunfo en torno suyo condena

Mallarmé. "Nombrar un objeto —declara— es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema que consiste en adivinar poco a poco: sugerirlo, éste es el sueño. El perfecto uso de este misterio es lo que constituye el símbolo." Y esta estructura otra que crea la poesía, en la que las palabras "se iluminan y reflejan mutuamente", esta desaparición del objeto en una idea y una música puras, Mallarmé la evoca así:

Sin embargo, para qué la maravilla de trasladar un hecho de la naturaleza en su casi desaparición vibratoria, siguiendo el juego de la palabra, si no es para que de ella emane, sin la molestia de una evocación próxima o concreta, la noción pura.

Yo digo: una flor, y, al margen del olvido al que mi voz relega cualquier contorno, en tanto que algo diferente a los cálices sabidos, musicalmente se eleva, idea idéntica y suave, la ausente de todos los ramilletes. [*Crise de vers*]

El punto de partida de Rilke tal vez sea más sensible, más existencial. "Es espantoso pensar que hay tantas cosas que se hacen y se deshacen con las palabras —escribe directamente en francés a una de sus corresponsales un día de diciembre de 1907—; las palabras están tan alejadas de nosotros, encerradas en lo eterno de lo aproximado de su existencia secundaria, indiferentes a nuestras necesidades extremas; ellas retroceden en el momento en que las capturamos, tienen su vida propia y nosotros la nuestra." ¿Será porque hemos perdido el contacto con las palabras? De cualquier forma, observa un poema de *Das Stunden-Buch* [*Libro de las horas*],

Keiner lebt sein Leben.
Zufälle sind die Menschen, Stimmen, Stücke,
Alltage, Ängste, viele kleine Glücke,
verkleidet schon als Kinder, eingemmunt,
Als Masken mündig, als Gesicht — verstummt.

[Nadie vive su vida. / Los hombres son azares, voz y restos, / angustias, días de todos los días, dichas ruines, / disfrazadas desde la infancia, parodiadas, / máscaras superiores, pero rostros mudos.]

¿Quién sino el poeta ha de recoger las realidades más elementales abandonadas por la negligencia de los hombres? ¿Quién dirá... del *cuerpo*, la energía, el dinamismo que irradia hasta en las más altas esferas espirituales; del *amor*, no la posesión en la que él se pierde, sino la combustión renovadora; de la *muerte*, no la angustia y la rebelión que se aferra a la arbitrariedad de la hora fatídica, sino la lenta maduración con la que anima cualquier vida, la culminación personal entre todas que brinda por fin, a quien "ha conocido el amor, un sentido y el desamparo"? Rilke fija los instantes en los que el hombre se

reconcilia con la existencia y se convierte humildemente en la voz "del deseo de ser que en la naturaleza asciende de todas las cosas". Y no cabe duda de que no hay meditación más conmovedora sobre la finitud humana y sobre la ley de la poesía, sobre la función del poeta también como *pasador de fronteras* entre los mundos de lo fugitivo y de lo eterno, de lo visible y de lo invisible, que la novena de las *Duino Elegies* [*Elegías de Duino*].

El poeta acaba de evocar nuestro mundo y todo lo creado, realidades por naturaleza efímeras, y los hombres aún más efímeros. No obstante, agrega, "haber sido *una vez*, aunque sea una *única vez*: / haber sido *de esta tierra*, parece que es irrevocable". Y después de haber recordado el valor de una palabra pura, aquella por ejemplo que el alpinista trae de su expedición en forma de una flor, más convincente que cualquier terrón de tierra arrancado a las cumbres, el poeta prosigue con este largo movimiento que se nos permitirá citar íntegramente esta vez:

Sind wir vielleicht hier, *um zu sagen: Haus,*
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, —
höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, *verstehs,*
oh zu sagen so, *wie selber die Dinge niemals*
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
dass sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt?
Schwelle: was ists für zwei
Liebende, dass sie die eigene ältere Schwelle der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
und vor den künftigen..., leicht.

Hier *ist des* Säglichen *Zeit*, hier *seine Heimat.*
Sprich und bekenn. Mehr als je
fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,
was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.
Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald
innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.
Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch, die preisende bleibt.

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm
kannst du nicht grosstun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,

als ein unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie es schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschliesst,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding — und jenseits
selig der Geige entgeht. — Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, dass du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen verwandeln
in — o unendlich — in uns! Wer wir am Ende auch seien.

Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns erstehn? — Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? — Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?
Erde, du liebe, ich will. Oh glaub, es bedürfte
nicht deiner Frühlinge mehr, mich dir zu gewinnen —, einer,
ach, ein einziger ist schon dem Blute zu viel.
Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her.
Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall
ist der Vertrauliche Tod.

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger... Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen.

[¿Acaso nosotros estamos aquí / para decir: casa, puente, aljibe, puerta, cántaro, ventana... / o columna, torre... cuando más? Entiéndelo: / para decir eso que jamás las cosas han soñado nunca / ser íntimamente. Cuando a los amantes / los insta a que toda cosa y cada una / en sus sentimientos se torne hechizada / ¿no es una escondida y astuta añagaza de esta tierra muda? / Umbral: ¿Y qué importa / que estos dos amantes a la vez desgasten / un poco el umbral, bastante más viejo que ellos, de su casa, / después de tantísimos que los precedieron / y antes que los nuevos... con ligero andar? // Aquí está de las cosas decibles el tiempo. Aquí está su patria. / Habla y reconócelo. Más que nunca ahora / se extinguen las gratas cosas convividas. / Pues las que las botan, remplazándolas, / son obras sin alma. / Obras bajo costras que de buena gana revientan de pronto / cuando dentro de ellas la acción se disipa y adquiere otros límites. / Entre los martillos, con todo, subsiste nuestro corazón, como entre los dientes la lengua / que sigue, no obstante y a pesar de todo, / siendo la que alaba. // ¡Oh! Canta del mundo la alabanza al ángel, no del inefable; / pues ante él no puedes ostentar la gala de tus experiencias. / En el universo donde el ángel siente / con una más fina sensibilidad, / tú eres un novicio. / Muéstrale, por tanto, lo simple, / que habiendo en el curso de generaciones tomado una forma, /

como cosa nuestra, junto a las miradas / y junto a las manos, vive con nosotros. / Nómbrale las cosas. Quedará asombrado, más que tú en la casa / del soguero en Roma o ante el alfarero del remoto Nilo. / Muéstrale también / qué feliz puede ser una cosa, qué inocente y nuestra; / cómo el dolor mismo que se queja, puro, consiente la forma, / sirve como cosa o para ser cosa muere... y más allá, / venturosamente del violín escapa. Y todas las cosas, / que viven el sino de caer, comprenden que tú las celebras. / Tan perecederas, / creen que nosotros, más perecederos, podemos salvarlas. / En nuestro invisible corazón desean que las transformemos / del todo en nosotros —¡oh, infinitamente!— seamos lo que seamos. // ¿No es lo que tú quieres ¡oh, tierra!: invisible / nacer en nosotros? / ¿No es ser invisible tu sueño, algún día? ¡Oh, tierra! ¡Invisible! / ¿Cuál es tu imperioso mandamiento sino / la transformación? / Tierra, amada mía, yo lo quiero. Oh, créeme: / ya no harían falta muchas primaveras para conquistarme, / una es demasiado; / ¡ay! basta con una ya para mi sangre. / Inefablemente consiento contigo; llego desde lejos / a tu seno. Siempre tenías razón y tu santo numen / es la muerte amiga. // ¡Ah! Mírame: vivo. ¿De qué? ni la infancia / ni el futuro menguan... En mi corazón / brota una existencia superabundante.] [Trad. de José Vicente Álvarez]

No hay servicio del mundo sensible sin conocimiento de los propios límites. Rilke se sabe criatura frágil entre todas: hombre, no posee espontáneamente esta existencia que en torno a él se remite a los árboles y a las casas; con mayor razón, es incapaz de compararse con los ángeles, cuya plenitud lo rebasa infinitamente. Pero el descubrimiento que acoge maravillado, con toda la prudencia de quien ha abandonado el terror que marcaba a la Primera elegía en su obertura y se establece por fin en el mundo sensible, le señala que pese a todo lleva dentro de sí su propia justificación: la ley que lo funda es *decir* las cosas. Darles hospitalidad mediante la palabra, comprenderlas, supone que se ha apartado el velo que interpusiera cualquier relación particular entre ellas y el poeta. El decir poético concierne a los objetos en su evidencia: la *casa*, abrigo para el hombre y para sus sueños, con su puerta y sus ventanas que dan al exterior; el *agua*, que mana de la fuente o que se la conserva en el cántaro modelado con amor por el alfarero; la vegetación en el *vergel* que da frutos.

La aparente modestia de la labor reservada al poeta no oculta la responsabilidad eminente que se le atribuye, sin que pueda vanagloriarse de ella, puesto que este servicio es independiente de su valor personal. Como lo observaba ya el *Libro de las horas*, la creación sigue estando inacabada mientras el artista no se haga el mediador de ella en la eternidad. Por muy pequeño que sea, el hombre es insustituible y su verdadera relación con las cosas la encuentra en este pasaje que él preside de lo visible a lo invisible.

Pues, así como es una *mala inmovilidad* aquella por la que la vida se paraliza y lo divino se corrompe, es una *mala caída* aquella por la que caen

fuera de nuestro alcance, arrastradas por su sola gravedad, las cosas que nos ayudan a vivir ("*Mehr als je* / fallen *die Dinge* dahin, *die erlebbaren*"). La partícula *dahin,* que en alemán es portadora del sentido, subraya la pérdida de estos elementos en una lejanía a la que nosotros ya no tenemos acceso. Pero a este estrechamiento progresivo del campo de la experiencia al poeta le corresponde contraponer una palabra salvadora. Un poder casi religioso de metamorfosis y de consagración (*Verwandlung*) le ha sido dado: así como él puede quebrantar el punto nefasto de la inmovilidad, depende de él que la caída, que significaba la pérdida, connote una plenitud natural parecida a la de la lluvia que fecunda los campos, al agua que desborda de la pileta y cae en cascada en la fuente, al fruto que, llegado a la madurez, se desgaja del árbol. Entonces, la dicha "cae", como se dice al final de la Décima Elegía. Ciclo natural, que lleva en sí mismo su propia ley, y que el poeta consuma. Pues en el punto de articulación en el que se sitúa, el poeta orienta la caída, la afecta con el signo humano gracias al cual la buena gravedad la conduce, la que está inscrita en el corazón de las cosas. La Elegía da entonces todo su peso a la palabra de la *Correspondencia* de Rilke: "soy verdadero porque creo" —como se desprende una vez más en estas otras palabras de poeta: "Hay que pasar por la muerte para emerger ante la vida en el estado de modestia soberana" (R. Char).

"LAS POTENCIAS MÁGICAS Y SUBVERSIVAS DEL DESEO"

¿Qué es la realidad sin la energía dislocadora de la poesía?

René Char, *La palabra en archipiélago*

Si hubiera una sola verdad, no se podrían pintar cien lienzos sobre el mismo tema.

Picasso

Yo me desprendo de lo que más odio, lo estático, lo inmóvil, lo cotidiano, lo "previsto", lo fatal, lo satisfecho.

[...]

Núcleo de energía (por ello su objeto o su origen no importan), es el obstáculo y el trampolín mágico que establecerá mi velocidad de liberación.

El arte es lo que ayuda a salir de la inercia. Lo que

cuenta no es el retroceso o el sentimiento generador, sino el vigor. Para llegar a ello uno se dirige, consciente o inconsciente, hacia un estado máximo de impulso, que es el máximo de ser, máximo de actualización, cuyo resto no es más que el combustible —o la ocasión. Ahora es esta densidad la que atrae y excita, lejos de causar repulsión (en algunos, no obstante, sí —¡más clarividentes!). También contra mi natural inercia, de la que me arranca, es el medio interior más energético del que dispongo contra el entorno más cercano o más lejano, el que me renueva más, el que da respuesta a cien situaciones, pues bastante a menudo estoy desbordado por la vida, o más bien lo estaría, sin eso [...]

Un autor no es un copista, es aquel que ha visto antes que los demás, el que encuentra el medio de desbloquear lo aprisionado, de deshacer la situación inaceptable. Incluso fallido, nunca fallido, entre los miopes satisfechos. Al desbloquear su situación, desbloquea centenares de situaciones de época, o de la época que apenas despunta.

El artista es del porvenir, por eso arrastra.

Henri Michaux, *Émérgences-Résurgences*, 1972

El hombre es un ser con frenos. Si suelta uno de ellos, proclama su libertad (¡el pobre!), a pesar de que le quedan otros cien bien en su sitio. La velocidad de las imágenes, de las ideas, proviene de la pérdida de dominio. Sólo los frenos hacen el pensamiento lento y utilizable. El pensamiento es de suyo sumamente rápido, locamente rápido.

H. Michaux, *Connaissance par les gouffres* [*Conocimiento por los abismos*], 1961

El orden superior es dinámico.

H. Michaux, *Idéogrammes en Chine* [*Ideogramas en China*], 1975

Hemos podido ubicar en varias ocasiones una constelación dominante, la que gravita en torno al término *energía*. Si hay en efecto un valor que todos los artistas reivindican sin excepción y que la crisis deja intacto dentro de la discrepancia y el fracaso generales, es la energía. Fuerza viva, intacta, surgida del Ser o del cosmos, ella es este dinamismo primordial cuya relevo quiere ser la obra.

El término no es nuevo, pero había quedado como petrificado, o al menos dormido, durante la época clásica. Aristóteles lo había amarrado a un mundo estable de esencias. Los únicos en emplearlo, desde la Edad Media hasta los primeros años de la época de las Luces, fueron los teólogos y los retóricos. Para que la palabra sea lanzada en su acepción moderna hay que esperar el impulso decisivo de la física newtoniana y de la filosofía sensualista de Locke y de Condillac, quienes conciben el movimiento sin separarlo de la materia. A partir de entonces, el concepto (en singular o en plural) pronto se introduce en todos los sectores de la vida. Sirve de soporte al surgimiento de un mundo en devenir que progresivamente, pero de manera definitiva, se aparta tanto de lo eterno como de lo absoluto, para radicar en el movimiento, en el deseo incapturable y herido.

Antes incluso de que el psicoanálisis freudiano describa el mundo psíquico como una red de energías, trabadas o desviadas, en cualquier caso prontas a extraviarse, y revelara al sujeto como un ser perpetuamente en nacimiento, Blake se enlaza con la mentalidad primitiva que liga al sujeto a su entorno natural, se representa al mundo como un juego de fuerzas y confía a las palabras virtudes operatorias. Con él, la Energía, a la que presenta como hija de la imaginación creadora, se convierte en la fuente de todo goce y de todo bien. "*Energy is eternal delight*" ["la energía es delicia eterna"], proclama en *The marriage of heaven and hell* [*El matrimonio del cielo y del infierno*]. Su obra y la del utopista Charles Fourier erigen el deseo en resorte fundamental de toda conducta humana. Unas décadas más tarde, Nietzsche celebra la danza y la poesía que, victoriosas sobre la gravedad, llevan a la alegría a una comunidad renovada y le permiten hacer frente a lo trágico de la vida. A partir de entonces, el término energía remite por elección a la filosofía de Heráclito, pensador del eterno devenir en el que los contrarios se oponen y se reconcilian alternativamente. Y meditada por el hombre de Éfeso en el siglo VI antes de Jesucristo, la imagen de la flecha que atraviesa el aire en su vuelo no deja de representar para el espíritu la existencia del hombre proyectada sin cesar por delante de sí mismo.

Seguir desde Blake y Hölderlin (o Delacroix y Cézanne) hasta la actualidad las metamorfosis del término energía sería colectar un haz de imágenes, una veces ardientes (que hablarían de combustión, de explosión), otras fluidas o vibratorias (que hablarían de flujo, de imantación, de magnetismo), cuando no evocarían, después de una fase de concentración, un movimiento victorioso de expansión. El imaginario ocuparía en él una posición regia, abonando a cuenta de la poesía las energías corporales y oníricas que se conjugan, por ejemplo, en el erotismo, pero también las energías astrales, como aparecen en el ejemplo de los "ascendentes" elegidos por René Char, y las energías

animales que atestiguan la fascinación que ejerce sobre Michaux el gesto del pintor chino de paisajes que se inscribe en el papel "con el mismo reposo repentino que la pata del tigre al saltar" (*Ideogramas en China*).

Movimiento que brota de más lejos y que invade hasta el punto de absorber todas las fuerzas vitales, la energía atraviesa el cuerpo. En su violencia última, frenesí procedente del inconsciente, elude todo dominio. La energía arrastra la obra de Artaud hasta el dislocamiento y el grito. Pero también es, desde Nietzsche y Baudelaire hasta Michaux, esta potencia reconciliadora que enaltece al hombre y le entrega, cuando no la alegría (término que raras veces se logra, valor que pocas obras manifiestan salvo la de Matisse), al menos el sosiego y el olvido. La energía está en el origen de la metáfora cuando ilumina las palabras entre sí volviéndolas ardientes, aladas o cortantes, cuando "sienta a la mesa el pan" y "cura el vino". La energía está también en el origen de la pintura cuando guía la mano del artista, pone las pinceladas de color y las equilibra como relaciones de fuerzas. Hace de la luz en el cuadro un impulso fundamental y de lo sagrado una dinámica de amor. ¿Qué sector de la vida podría escapársele cuando, como observa Feuerbach, nace de nuestros límites, los del sufrimiento y de la muerte? Identificada con el deseo, la energía desaloja al ser humano de la omnipotencia imaginaria para entregarlo a las promesas del instante.

Una nueva lectura nos llama. Carnal, la energía entra en la senda de Gaston Bachelard y Jean-Pierre Richard y se inspira con una veta analítica más sensible aún, si fuera posible, a las voces y a los juegos de la poesía que en Freud, en una senda en cuyo origen habría que colocar la obra de Jacques Lacan. Pues si bien la poesía no es el único foco del que irradia la energía, constituye junto con la pintura una hoguera tanto más ardiente cuanto que se halla liberada de la necesidad de describir o de narrar. Entonces, ya sea en la melancolía y las tinieblas de Trakl o en la desolación de Vincent, la vida llamea, renace, y va hacia su consumación.

EL ESPEJO DE VAN GOGH
(FURIOSO)

¡El torbellino! ¡La incandescencia! ¡La locura del sol! Sobre mi frente de piedra, las pavesas, los pétalos del incendio, la lluvia, la lluvia, la lluvia de fuego.

Entreveo nuestro fin futuro: el abrazo solar. Mi dios, mi astro, mi destino, mi flor gigante, mi rueda, mi alimento, espero que tu rayo me sacie, abrazo de antemano tu terrible revelación.

La luz en fusión dividió antaño en coladas de colores puros el vitral-universo soldado con el plomo de la muerte. La enorme transparencia resiste. Se ilumina de

arriba abajo para quien llega de este lado con la llave de la verdad. (¡Del otro lado todo está enviscado de hollín: es la grisalla, el reverso de este mundo!)

Aquí, en el secreto del Ardor, en mi secreto de hombre con cabeza de presidiario de los Trópicos, en mi isla llameante, yo sé que el Esplendor es la trasmutación voluntaria de nuestra indigencia, una rebelión, un crimen sagrado, un estallido, el oro, el oro, el fuego, la victoria. ¡Címbalos! ¡Cigarras!... MEDIODÍA. [Jean Tardieu, *Les portes de toile*, París, Gallimard, 1969]

VIAJERO

> El poeta no adormece a sus fieras para jugar al domador, sino que, abiertas todas las jaulas y lanzadas las llaves al aire, parte, viajero que no piensa en sí mismo sino en el viaje, en las playas de sueño, selvas de manos, animales con alma, en toda la innegable surrealidad.
>
> René Crevel, artículo "Voyage"
> del *Dictionaire abrégé du surréalisme*, 1938

> Sordo al grito de los pájaros, ciego a las formas de la tierra, a todo lo que lleva un nombre en los abigarrados mapas, yo voy más allá de las imágenes, más allá de las leyendas, más allá de los símbolos. Solo en la roda del viaje, ebrio de riesgos, avanzo a lo desconocido que es mi verdadera patria.
>
> Jean Tardieu, *Les portes de toile*

> [Picasso] sabía que [...] el largo viaje de la energía del universo del arte se hace a pie y sin camino, gracias a la memoria de la mirada.
>
> René Char, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*

Unas cuantas voces no bastan para dar una imagen de conjunto. Faltan tantos nombres, y de los mayores, tantos continentes, aunque sólo fuera Asia. Obras que exigirían una larga y amorosa paciencia apenas han sido rozadas. Y hay que agregar que la vertiente por la que hemos optado, más abrupta sin duda que ninguna otra, dista mucho de representar por sí sola la totalidad de los territorios poéticos de la modernidad. Sólo ofrece, a fin de cuentas, unos cuantos ejemplos de esta vegetación frondosa, de climas más serenos, donde la palabra se vuelve júbilo, visión de ternura y de asombro.

Si, como dice Mallarmé, "la poesía consiste en crear", nosotros hemos buscado por lo menos un comienzo de sintonía con el mundo, único cada vez, que la poesía produce, donde colores y sonoridades vibran de un modo reconocible entre todos. Para quien "está a la espera", ya despuntan algunos fermentos de unidad aunque al inicio cierta fragmentación pudiera parecer la regla. Los atisbos que hemos proyectado contribuirán a una exploración para la que esperamos haber despertado el gusto y abolido el azar.

Importaba, no obstante, no ocultar el riesgo. Pues las metáforas que de sí mismo propone el artista (saltimbanqui, viajero, etc.) tienen sin duda en común destacar el carácter mágico de la aventura a la que el artista se entrega, pero también su lado infinitamente humano. Haciéndose eco de las palabras de Baudelaire que aseveran que "los verdaderos viajeros son sólo aquellos que parten / por partir", André Masson recuerda que el gran viajero de la parábola taoísta no sabe adónde va. La imagen del viajero resulta ser entonces la más sobria y la más modesta que pueda dar de sí aquel cuya palabra está por completo dispuesta al riesgo supremo del nacimiento y de la vida.

La traducción

FLORA BOTTON-BURLÁ

Los orígenes de la traducción seguramente son tan antiguos como los de la humanidad, y no cabe duda de que son anteriores a los primeros documentos que poseemos.

Dice Octavio Paz que "aprender a hablar es aprender a traducir".[1] Una vez adquirida esa traducción de sensaciones y sentimientos que es la lengua materna, pasamos a otro tipo de traducción, que es la que necesitamos cada vez que nos encontramos en contacto con personas que hablan un idioma distinto al nuestro. Desde que el mundo es mundo, desde que los seres humanos aparecen sobre la tierra, la comunicación entre los distintos grupos se realiza por medio de la traducción.

Como todos sabemos, la literatura es un fenómeno anterior a la aparición de la escritura. Siglos antes de la invención del primer alfabeto, los seres humanos, reunidos al terminar las labores del día, seguramente contaban historias para distraerse, y componían esos mitos sobre sus orígenes que, en opinión de los antropólogos, les servían para enfrentar el miedo a lo desconocido, además de satisfacer un poco su curiosidad. Esta primera literatura oral viaja con sus creadores, y se va modificando al filo de las repeticiones; junto con la literatura, viaja la traducción. Dicho de otra manera, no es arriesgado postular que la traducción, como la literatura, también es anterior a la escritura.

Literatura y traducción siguen caminando de la mano por la historia, tal como lo han hecho desde nuestros orígenes. En cada viaje de los hombres hacia pueblos remotos, en cada contacto con gentes desconocidas y que hablan de manera diferente, surgen necesariamente los gérmenes de la traducción.

Siglos (o milenios) más tarde, los poetas se inspiran de la obra de otros poetas, los bardos de lo que han oído a otros bardos. Sus composiciones

[1] Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 7.

viajan por el mundo, y en cada nuevo lugar que tocan se van transformando, cada nuevo repetidor pone en ellas algo de su cosecha; al mismo tiempo, también modifica su lengua, para hacerse entender de su auditorio. Más tarde esos relatos orales serán fijados por escrito, y seguirán ejerciendo su influencia. La tradición escrita es copiada, repetida, imitada y, con toda naturalidad, traducida. Sabemos que muchos grandes poetas medievales fueron traductores (como también lo son numerosos poetas contemporáneos). El *Isopet* de María de Francia es una colección de fábulas derivadas de Esopo, y se sabe que Chrétien de Troyes hizo traducciones de Ovidio. A su vez, la obra de Chrétien es imitada, continuada y traducida a través de toda la Edad Media. En el siglo XIII, el poeta alemán Wolfram de Eschenbach es uno de los continuadores de *Perceval*.

La historia toda de la cultura, su evolución y su desarrollo, es inconcebible sin el auxilio de la traducción. La influencia de la Biblia en toda la civilización occidental está presente, implícita o explícitamente, en la literatura de todos los tiempos. ¿Pero qué sería de la Biblia sin sus traductores? ¿Quién la ha leído en los textos originales? Más aún, en nuestros días, ¿cuántos son aquellos que han leído la Biblia en latín?

La historia de las versiones bíblicas es larga, complicada y fascinante. La de la traducción lo es más aún. Sin embargo, no me propongo hacer una historia de la traducción: hay muchas, y bien hechas. Lo que interesa aquí es examinar un poco qué es esa actividad, cuáles son los principales problemas que plantea y cómo constituye una disciplina cuyo estudio es indisociable del de la literatura comparada.

A pesar de que, como hemos dicho, la traducción es una de las actividades humanas más antiguas, los estudios formales sobre traducción constituyen un campo relativamente reciente. Y más reciente aún es la inclusión de la traducción literaria, pues tradicionalmente la formación de traductores se enfrenta como una preparación técnica, con énfasis en la lingüística y las terminologías especializadas. En México, hace menos de diez años que la traducción ha accedido al alto honor de ser considerada digna de figurar en el programa de un posgrado en letras.

Se ha presentado entonces un problema nuevo, de solución complicada: la enseñanza de la teoría de la traducción, pero no como una actividad dependiente de la lingüística, sino de la literatura comparada. Personalmente, y a pesar de la necesidad de teorizar si se pretende hacer algún trabajo académico serio, el hablar de traducción en términos puramente teóricos siempre me ha parecido un ejercicio casi ocioso, por imposible. La traducción es ante todo una práctica, un *hacer*, un arte, y cualquier reflexión teórica sobre ella que pretenda prescindir de los ejemplos concretos se enfrentará a serias di-

ficultades. Dice Peter Newmark —y estoy en total acuerdo con él— que la teoría de la traducción no es tal: no es ni una teoría ni una ciencia, sino el cuerpo de los conocimientos disponibles sobre el proceso de la traducción.[2] Dicho esto, ¿qué es lo que se propone, a grandes rasgos, la teoría de la traducción?

Uno de sus intereses principales parece ser el de definir, hasta donde eso sea factible, métodos de traducción apropiados para la mayor cantidad posible de textos o de tipos de textos. Desde luego que aquí sólo nos ocuparemos de traducción literaria, pero eso no cambia gran cosa el asunto ni limita significativamente los alcances de esta parte de la teoría, puesto que en un texto literario (una novela, por ejemplo) caben todos los tipos de textos imaginables, y tarde o temprano el traductor tendrá que enfrentarse a todos ellos.

A reserva de volver más tarde sobre la importancia de la metodología en lo que se refiere a la traducción literaria en particular, veamos qué otras cosas pretende la teoría de la traducción.

Entre las primeras tareas que se plantea la teoría de la traducción está la de determinar si un texto es traducible o no lo es. El problema fundamental de la traducibilidad ha sido discutido por muchos autores. Uno de los más conocidos y más discutidos, en nuestra época, es Walter Benjamin, para quien la traducibilidad es un rasgo inherente al texto literario. Por mi parte, me parece imposible decidir *a priori* sobre la traducibilidad de un texto (a no ser de obras que presentan dificultades tan abrumadoras como *Finnegans' wake*, y aun ésta ha sido traducida en parte). Es evidente que en toda traducción, por razones que examinaremos más adelante, hay una pérdida. Es igualmente obvio que resulta prácticamente imposible traducir, sin dejar en el camino algunos de sus rasgos pertinentes, gran cantidad de textos poéticos, cuya esencia va más allá de sus significados meramente léxicos, ya que dependen en igual medida de factores como el metro y la rima y, más aún, de las sonoridades de las palabras, tanto aisladas como tomadas en conjunto. Pensemos por ejemplo, para no citar más que un caso, en la enorme dificultad de dar en español las combinaciones sonoras del famoso poema de Verlaine que empieza: "*Le sanglot long/ des violons/ de l'automne...*" Esto, claro, vale también para la prosa. ¡Y ni hablar de lo que pasa cuando se trata de traducir los valores simbólicos o metafóricos de un texto, esté en verso o en prosa!

[2] Peter Newmark, *Approaches to translation*, Oxford-Nueva York-Toronto-Sydney-Frankfurt, Pergamon Press, 1981, p. 19.

[3] Walter Benjamin, "The task of the translator", en *Illuminations*, trad. de Harry Zohn, ed. e introd. de Hannah Arendt, Nueva York, Schocken Books, 1969, p. 71.

La traducibilidad de un texto dependerá de las características de *ese* texto en particular. Walter Benjamin postula que "la traducibilidad es un rasgo esencial de ciertas obras", lo cual equivale a decir que "un significado específico inherente en el original se manifiesta en su traducibilidad".[3] Esta afirmación, para mí llena de misterio, ha sido interpretada por algunos autores como una visión cabalística de la traducción. El texto de Benjamin es extremadamente difícil y enigmático, y sería presuntuoso pretender examinarlo en unas cuantas líneas. Su análisis necesita una reflexión profunda, y no es posible emprenderlo sin hacer serias consideraciones pertenecientes más bien a la filosofía del lenguaje, que quedan fuera del propósito de este trabajo.

Me parece, sin embargo, que hay un tema previo al de la traducibilidad. En términos generales y simplificando muchísimo, se puede decir que los procesos básicos que se encuentran implicados en todo acto de traducción son dos: la comprensión del texto original y su formulación en la lengua meta.

Hablemos un poco de comprensión: todo traductor es, ante todo, un *lector*. Salta a la vista que ninguna traducción es posible si no va precedida de una comprensión profunda, total, del texto por traducir. El traductor no sólo debe entender el significado de las palabras, sino también el de la sintaxis, es decir, de la forma en que se combinan estas palabras, de los matices y cambios de significación que ello implica, toda la gramática interna del texto. Por lo demás, es de sobra conocido que un texto literario nunca funciona solamente en el nivel de la denotación, sino que sus connotaciones son igualmente importantes. Esto lo sabe, instintivamente o por haberlo aprendido, todo buen lector de literatura. La operación de traducir no consiste solamente en transformar unos signos en la lengua de partida a otros signos en la lengua de llegada, sino que es necesario determinar previamente el significado pertinente de esos signos para encontrarles un equivalente en la segunda lengua.

Así pues, a la idea de si un texto es traducible o no lo es debe anteceder la pregunta acerca de si es comprensible.

Por otra parte, el traductor sabe que, en última instancia, lo que está traduciendo no es una lengua, sino un mensaje (sea éste un cuento, una novela, un poema, un ensayo o un trabajo científico). Debo aclarar que el término *mensaje*, tal como lo utilizo aquí, es una unidad compleja, constituida por el contenido y la forma del texto. De tal modo, el mensaje es el conjunto del texto que traduzco: las palabras, lo que esas palabras significan y aquello a lo que aluden o que nos traen a la mente (es decir, tanto el plano denotativo

[4] Respecto a la idea de que no se traduce una lengua sino un mensaje, cf. D. Seleskovitch y M. Lederer, *Interpréter pour traduire*, París, Didier, 1986.

como el connotativo), y la manera en que se articulan ideas y palabras en el texto.[4]

Exagerando sólo un poco, se puede decir que, cuando se trata de traducción, la unidad lingüística básica no es la palabra, ni la oración, ni el párrafo, sino *todo el texto*. De la misma manera que las palabras aisladas sólo tienen significados virtuales, las frases aisladas, fuera de su contexto, sólo tienen un sentido virtual. Y *contexto* es aquí la palabra clave: no es posible traducir fuera de contexto, de la misma manera que el significado de una palabra vista aisladamente puede ser por completo diferente del o los significados que esa misma palabra puede adquirir en tal o cual contexto.

Y en esto suele ocurrir que, a diferencia de lo que se podría esperar, el diccionario ofrece una pobre ayuda. Por desgracia los diccionarios (y sobre todo los bilingües) generalmente no dan al contexto el peso que tiene en el funcionamiento real de la lengua. Fuera de los casos en que, por una u otra razón, hacemos listas de palabras, nunca las empleamos aisladamente. O bien están insertas en una oración —y ésta, a su vez, en un párrafo, el cual forma parte de un conjunto más amplio— o, si están solas, el entorno en que se encuentran es vital para comprender su significado. "¡Corre!" puede querer decir, según los casos, "Date prisa, que se hace tarde"; "Nos están persiguiendo y sólo si corres lograremos escapar"; o "Ve rapidito a ver lo que está pasando en la calle"; o cualquier otra cosa. Una mesa puede ser un mueble o un accidente geográfico. "¿Me haría usted el favor de dejarme pasar?" puede ser una expresión de cortesía o una frase irónica, o incluso desesperada. En un gran número de casos, dice Wittgenstein, "el significado de una palabra es su uso en el lenguaje".[5] En última instancia, entonces, el proceso de traducción tiene que ver con el uso de las palabras o de las frases dentro de un entorno, no con significados sueltos, ni tampoco con el sistema lingüístico en sí.

Es evidente que un traductor necesita tener conocimientos de lingüística, aunque sólo sea para entender, por ejemplo, por qué no es operante una traducción palabra por palabra. (Sé que esto es una obviedad; sirva para disculparme la gran cantidad de traducciones publicadas, algunas de ellas con pretensiones "literarias", que se quedan empantanadas en la supuesta equivalencia entre palabras.) Los conocimientos lingüísticos también son de gran ayuda al traductor para reconocer diferentes dialectos (históricos, geográficos, sociales), diferentes jergas (la de los ladrones, la de los maestros, la de los médicos, psicólogos o abogados); para identificar diferentes registros

[5] Citado en Peter Newmark, *op. cit.*, p. 6.

o niveles de lenguaje; en fin, para una mejor comprensión de cómo funciona el texto y, por ende, de las diferentes maneras de vertirlo a otro idioma.

Por otra parte, la distinción entre traducción literaria y traducción técnica, aunque tiene importancia práctica, no es especialmente significativa para la teoría de la traducción. En términos generales, podemos decir que un texto bien escrito merece el máximo respeto por parte del traductor, sin importar si es una novela o un artículo científico. Según algunos, el traductor tendría el deber de mejorar un texto mal escrito. Esta afirmación necesita ser matizada con mucho cuidado: un texto que se considera literario, aun si al traductor le parece que no está impecablemente escrito, le impone el deber de apegarse fielmente, en la medida de lo posible, al original.

La traducción literaria es una actividad que no puede considerarse separadamente de la historia de la literatura, y de las teorías generales de la literatura, una actividad que, como la literatura, implica la percepción, la lectura y la relectura, es decir, un proceso análogo al de la producción literaria misma, y su estudio se inscribe por necesidad dentro de los estudios literarios.

La lengua misma es traducción, nos dice Paz, y siguiendo esta idea podemos afirmar que la lectura también es un acto de traducción, al tiempo que la traducción es una forma de lectura intensa, o por lo menos uno de los resultados de esa lectura. El traductor es, en primera instancia y necesariamente, un lector especialmente cuidadoso. Si consideramos que el lector ideal de un texto literario es el lector activo, aquel que se adentra en el texto y se compromete con él, no un ser pasivo que se conforma con recorrer con los ojos un texto impreso, ¿qué otra cosa es el traductor? ¿Qué otra cosa es, en última instancia, el escritor mismo?

Porque el traductor literario, bien mirado, es tan autor como aquel cuyo nombre aparece en la portada del libro. No cabe duda de que la traducción de una obra literaria es a su vez una obra literaria, y sólo como tal puede ser entendida y estudiada.

Este punto de vista, sin embargo, no es compartido por muchos. A través de los siglos, la traducción ha vivido con una especie de estigma; se le reprocha el no ser "original" —¡como si toda obra de creación literaria no tuviera tantas influencias, tantas filiaciones!—, hay una especie de vergüenza en ser autor de "meras" traducciones, no de "originales". Aquí habría que preguntarse cuánto hay de "original" en cualquier obra de creación. La adaptación y la imitación siempre han sido fuentes primarias de la literatura. Buena parte de las obras de Shakespeare, por ejemplo, son adaptaciones o imitaciones de obras narrativas anteriores. El *Cid* de Corneille está muy cerca, en ciertos

pasajes, de las *Mocedades* de Guillén de Castro, y el *Dom Juan* de Molière le debe muchísimo al de Tirso. ¿Es esto razón suficiente para negar mérito a las obras de esos autores? Sin embargo, sí se ha considerado que basta para decir que el traductor no es un creador. Lo que ocurre, y esto me parece evidente, es que toda obra traducida tiene dos autores, y el traductor es, *cronológicamente*, el segundo de ellos. Las memorias de Adriano, en traducción de Julio Cortázar, son obra de Marguerite Yourcenar y de Cortázar. Los cuentos de Edgar Allan Poe, con el título de *Histoires extraordinaires*, se deben tanto a la pluma de Poe como a la de Charles Baudelaire. Y las múltiples versiones de la Biblia se conocen por el nombre de sus diferentes traductores (los cuales, paradójicamente, son opacados por el peso que tiene el texto mismo). Por razones obvias, el caso de la Biblia es especial, tal vez único en la historia de la traducción; muchos han creído que el traductor bíblico trabaja por inspiración divina directa, y que su texto —entendámonos: el texto en latín— es la palabra misma de Dios. De ahí la resistencia eclesiástica a las traducciones de la Biblia a las lenguas vernáculas, que podrían introducir imprecisiones respecto del verbo divino. (Una ilustración especialmente sabrosa de esta idea de que Dios habla en latín se encuentra en el cuento de García Márquez titulado "Un señor muy viejo con unas alas enormes": el cura llamado a dialogar con el viejo alado niega que éste sea un ángel, porque no sabe latín; los ángeles son criaturas del Señor; por lo tanto, es impensable que no hablen su lengua.)[6]

Y esta idea sigue viva hoy en día: muchos lectores de la Biblia no tienen ninguna conciencia de que el texto que ha llegado hasta ellos es una traducción, generalmente fruto de toda una serie de traducciones anteriores. Para ellos, al igual que para los lectores medievales, el libro que tienen en las manos *es* la palabra de Dios.

Las buenas traducciones de literatura son obra de dos artistas: el autor del texto original y el de la traducción. El lector de una obra bien traducida percibe el texto que tiene ante los ojos, que es el fruto de esa colaboración. Es lícito afirmar que la mayoría de los lectores no se preocupa de si lo que lee es un original o una traducción. Sólo los lectores bilingües (que son los menos), los especialistas en literatura o los traductores se preocupan por el texto original.

Como lectores, sólo vemos *un* texto (traducido o no). Si leemos bien, plenamente, de una manera que haga justicia a la obra, experimentaremos todos sus valores, pasados y presentes, rescataremos al mismo tiempo al autor

[6] Gabriel García Márquez, "Un señor muy viejo con unas alas enormes", en *La desdichada y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, México, Hermes, 1972.

original (el de la fuente) y al autor que está cronológicamente más cerca de nosotros; nuestro acto dignifica la experiencia de la lectura y a todos sus participantes.

Hay un cuento de Borges que me parece iluminador para entender en qué consiste el acto de la traducción. Se trata de "Pierre Menard, autor del Quijote". Menard, dice el narrador, "no quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran [...] con las de Miguel de Cervantes".[7] Pues bien, ¿qué otra cosa quiere hacer el traductor? El traductor no busca escribir otra obra, sino precisamente *ésta*, la que está traduciendo, no una vil copia (que sería caer en la literalidad servil, o hasta en la traducción palabra por palabra). El traductor quiere (y esto es lo que se exige de él) producir un texto que coincida puntualmente con el original, que tenga todos su valores, sus resonancias, sus connotaciones... El mismo texto, en suma, solo que en otro idioma. Esto, que podría parecer tan fácil, es una tarea tan ardua (y a veces tan imposible) como la que se propone Menard. Hay quien considera que el texto de Borges debe ser leído como si fuera una sátira de la lectura. Para mí siempre ha sido una parábola de la traducción.

Y aquí volvemos a ese problema fundamental que se han planteado todos aquellos que han hablado de traducción: ¿es realmente posible? Más allá de las fórmulas fáciles por trilladas, tipo *traduttore, traditore*, la pregunta presenta una cantidad casi infinita de problemas. La primera respuesta, la evidente, sería algo así como: "Claro que la traducción es posible, y prueba de ello es que llevamos siglos, o más bien milenios, leyendo traducciones." Sí, de acuerdo, pero ¿son realmente traducciones? ¿Acaso no traicionan todas ellas al original? La traducción total, se nos dice, es estrictamente imposible, pues el texto traducido nunca es igual al original. Pero ocurre que, en sentido estricto, el original tampoco es igual a sí mismo: toda nueva lectura de un mismo texto es diferente de la anterior, y así el texto cambia con cada lector y con cada acto de lectura.

Para evitar ese problema tan delicado de la igualdad, cuando se habla de traducción se suele recurrir a un término muy útil, el de *equivalencia*. Admitamos algo que es evidente: el texto fuente y el texto meta no son, no pueden ser iguales. De lo que se trata es de que sean equivalentes. "El ver-

[7] Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Buenos Aires-Barcelona, Emecé, 1966, p. 49.

dadero problema, dice Georges Mounin, es el de la traducción de esos mensajes particulares que son la literatura y la poesía: es posible traducir las estructuras lingüísticas, pero ¿qué hay de las estructuras métricas y estilísticas, o poéticas? [...] Una estructura sólo interesa en la medida en que tiene una función, es decir, si es pertinente. Para traducir un poema, [...] lo que hay que traducir es la o las funciones poéticas del texto, es decir, el o los efectos que produce. Lo que hay que traducir es la poesía del texto, no su forma —o bien su forma en la medida en que se puede demostrar que está ligada a un efecto. Toda inversión, todo encabalgamiento, toda cesura, todo alejandrino no siempre son por fuerza estéticamente pertinentes". Cierto es, sigue diciendo Mounin, que las connotaciones culturales no siempre son transferibles. Lo que pasa de una lengua a otra "es siempre, y solamente, la búsqueda encarnizada del *equivalente más cercano* de un mensaje".[8]

Las prioridades del traductor varían, por supuesto, según la obra, y según la intención de la traducción (¿a qué público va dirigida?); pero siempre debe figurar en primera línea el respeto al texto, aun en aquellos casos en que el autor del original se aparta del canon lingüístico establecido: el traductor de una obra literaria debe respetar primero al autor, no al canon.

Equivalencia no significa copia exacta, igualdad. No hay equivalencia sin diferencia: Se puede decir que la traducción es una actividad en la que se crean diferencias que están relacionadas con el texto original. Según Willis Barnstone, "la traducción literaria, como todas las actividades de la escritura, no es un ejercicio predecible, objetivo y repetible, sino un aventurarse en variaciones, no una ciencia con datos cuya validez se prueba al repetirlos, sino un arte de las diferencias".[9]

Ahora bien, ¿hasta dónde la igualdad, y hasta dónde la equivalencia? ¿Hasta dónde va la obligación del traductor de ser fiel a su original?

En términos generales, los que escriben sobre traducción suelen distinguir entre tres tipos diferentes:

a) La transferencia práctica de información; esto es lo que hace el intérprete de conferencias, o el traductor de un manual técnico.

b) Un punto medio, en el que el traductor procura ser lo más fiel posible al original, conservando al mismo tiempo cierta autonomía de expresión. Es lo que George Steiner llama "una reformulación fiel pero autónoma".[10]

[8] Georges Mounin, art. "Traduction", en *Encyclopaedia Universalis*, 1985, t. 18, p. 141.

[9] Willis Barnstone, *The poetics of translation. History, theory, practice*, Nueva York y Londres, Yale University Press, 1993, p. 20.

[10] George Steiner, *After Babel: Aspects of language and translation*, Londres, Oxford University Press, 1975, p. 253.

c) Lo que se suele llamar "versión libre", o "imitación", es decir, una recreación que puede estar bastante alejada del original, y que era el tipo de traducción imperante en la Edad Media y el Renacimiento. Muchas de las obras de esa época, a las que se considera creaciones nuevas, "originales", son verdaderas traducciones libres de modelos clásicos.

Sea cual fuere el grupo al que pertenece, el consenso es que el texto traducido no debería revelar sus orígenes, que debería estar escrito de manera tal que el lector pueda olvidar su calidad de traducción, que se cree en él la ilusión de estar leyendo una obra en su idioma original. Dicho de otra manera, el texto traducido debe parecer *natural*, su lenguaje no debe producir una sensación de extrañeza. En fin de cuentas, los grandes problemas de la traducción son esencialmente problemas de cómo escribir en la lengua de llegada, sin dejarse invadir por expresiones y estructuras típicas de la lengua de partida. Una traducción nunca está verdaderamente terminada, y siempre se puede seguir refinándola, retocándola, reduciendo las paráfrasis, apretando las tuercas del idioma y de la expresión, en busca de un texto que se deje percibir como natural.

El corolario inmediato de esta condición de naturalidad es que se vuelve totalmente inaceptable la literalidad. La literalidad que persiguen aquellos traductores que pretenden conservar el orden original de las palabras en una traducción latina hace perder toda naturalidad a su lenguaje. Esos textos, más que una traducción, son el equivalente de un diccionario que nos permite acercarnos al texto original, una guía de lectura. Sirven como ayuda para un lector que tuviera algunos conocimientos de la lengua del original y que tratara de leer, por ejemplo, una edición bilingüe. Ahora bien, la mayoría de los lectores, fuerza es repetirlo, no conocen otro idioma, o no conocen el idioma original del texto que están leyendo.

La literalidad, en su búsqueda de la exactitud, quiere eliminar las diferencias. Lo que suele lograr, por desgracia, es que se olvide la parte artística del texto, y se queda en la mera trasmisión de una información anecdótica, en el mejor de los casos. La literalidad, al impedir que lleguen al texto meta los valores artísticos del texto, funciona como una especie de censura particularmente peligrosa, que roba al receptor el placer que hubiera podido sentir con la obra literaria.

Claro que ésta no es la única forma de censura que puede padecer un texto traducido. Hay otras, como la censura moral, que puede resultar aún más perniciosa, en el caso de que el texto meta parezca estar "bien traducido", porque funciona bien y suena natural, y hasta tiene valores estéticos. Sólo

que le han cercenado parte de su contenido, y el lector corre el peligro de no enterarse siquiera. Un ejemplo:

Cuando don Juan Valera se propone la traducción de *Dafnis y Cloe*, de Longo, encuentra que la moral y las costumbres del escritor griego chocan profundamente con su sensibilidad de español de principios de siglo: en la novela de Longo hay un episodio de homosexualidad que, aunque es una parte central del argumento, a Valera no le parece tolerable. Por consiguiente, decide modificar la historia: Gnatón no persigue a Dafnis sino a Cloe, y así el homosexual enamorado de un pastor se convierte simplemente en un heterosexual libertino, que persigue a una muchacha sin consideración alguna por el hecho de que ésta ama a otro hombre y piensa casarse con él. La misma transformación sufre el panteón griego, en el cual Valera sustituye todos los ejemplos de dioses enamorados de mortales de su mismo sexo por casos de amor heterosexual. La censura, pues, cambia las reglas del juego, y modifica así el texto entero. Valera, por lo menos, tiene el pudor de advertir lo que hace en el prólogo a su traducción (que, por lo demás, es una verdadera obra de arte, con un manejo insuperable de la lengua española). ¿Cuántos otros no dan siquiera muestras de esta mínima consideración y engañan al lector, ofreciéndole una obra falseada, y por lo tanto falsa?

Las libertades que se toma Valera con *Dafnis y Cloe* son muy interesantes como fenómeno digno de estudio para la literatura comparada. Las traducciones anteriores a la de Valera, como la francesa de Amyot en el siglo XVI, no se permiten ese tipo de "inventos". La versión de Valera, al "adecentar" la novela, no sólo traiciona el texto, sino que contribuye a dar una visión errónea de la obra y de la época a la que esta obra pertenece. De la misma manera, las versiones edulcoradas de los clásicos que se presentan en las escuelas fabrican una imagen social, moral y política llena de imprecisiones y falsedades.

Cualquier forma de censura es un uso ilegítimo de la traducción, un insulto al lector y una destrucción de la obra de arte. La censura encubierta es la forma más perniciosa de este fenómeno.

Pero volvamos a la traducibilidad. La razón que más comúnmente se alega para decir que la traducción es imposible es la diferencia, real, que existe entre las lenguas, y en el interior de una misma lengua. Por ello es forzoso aceptar, de una buena vez por todas, que la traducción *total, perfecta*, no es posible. No hay nada que sea traducible en sentido estricto. Una vez admitido esto, no nos queda más que seguir adelante, y traducir de todos modos. Como

[11] George Steiner, *op. cit.*, p. 250.

dice Steiner, "el hecho es que sí traducimos intra- e interlingualmente, y lo hemos hecho desde los comienzos de la historia humana".[11] Una de las mayores defensas de la traducción es la apabullante cantidad de las traducciones existentes.

Si admitimos que la perfección y la exactitud absolutas no caben en el campo de las ciencias humanas, y aún menos en el de la literatura, dejaremos de exigirle a la traducción literaria que nos dé esa perfecta igualdad que pertenece al dominio de lo imposible.

Si no le podemos pedir la total exactitud, ¿qué es lo que podemos esperar de la traducción literaria? Ante todo, que sea fruto de una lectura atenta y perceptiva del texto original. Es una trivialidad decir que el traductor que no ha leído cuidadosamente el texto va a producir una traducción plagada de errores, pero por desgracia ese lugar común no parece ser tan evidente para todos. La lectura misma es un hecho subjetivo y relativo, expuesto a múltiples peligros; la verdadera lectura es un momento de creación, lleno de incertidumbre, y esa incertidumbre en la subjetividad se verá necesariamente reflejada en el texto traducido.

Otro lugar común es pensar que la calidad de la traducción depende, en primera instancia, del método que ha seguido el traductor. Sólo si creemos que las cualidades artísticas de una novela dependen del método de su autor nos podemos tragar esta enormidad. La traducción literaria es, más que una versión, una re-creación, y la calidad artística de esa re-creación no depende de que se haya utilizado un método en vez de otro, sino de la habilidad, de la destreza y de la sensibilidad del traductor. Se ha dicho que para traducir poesía es necesario ser poeta, y es difícil rebatir esa afirmación. No se pide que el traductor sea un poeta publicado y reconocido, pero sí que tenga el talento poético indispensable para producir un texto que conserve y realce los valores de la poesía.

El éxito o el fracaso de una traducción literaria deben poco al método que se ha seguido. Lo deben todo, en cambio, a la medida en que se ha logrado una equivalencia de la totalidad de los elementos estéticos y cognoscitivos del texto original. En tal medida, la traducción literaria será posible.

La traducción, por otra parte, es un arte que siempre permanece en actividad. Por más eterno que sea un texto, por más intemporales que sean sus valores, siempre deberá ser retraducido, según las épocas. ¿Por qué ocurre esto? Las explicaciones que se dan son múltiples. Sólo mencionaré aquí una, bastante evidente, y que me parece indiscutible. Hemos dicho y repetido que la traducción depende de la lectura, y que el traductor es, ante todo, un lector.

[12] Debo estas ideas a la lúcida exposición de Willis Barnstone, *op. cit.*, pp. 88, 132.

Pues bien, la lectura de una obra no es única, cosa que también sabemos. Cierto es que hay tantas lecturas como lectores, en el plano individual, pero en el plano colectivo, relacionado con la historia de la cultura, también es cierto que hay tantas lecturas como épocas. La lectura de una obra varía a través de la historia. No se lee de la misma manera a Cervantes en 1750 que en 1983; Homero no era el mismo para los románticos que para nosotros, y esas distintas lecturas tendrán que dar, de manera casi obligada, traducciones diferentes.

Esto nos lleva a otra conclusión: la obra original tiene un solo autor. La traducción, por su parte, tiene por lo menos dos (o tres, o cuatro, según el número de traducciones que se hagan de una obra). El arte que interviene en una obra traducida es, por lo tanto, por lo menos doble: está el arte del autor original, pero también está el arte de la traducción, que implica una colaboración de por lo menos dos artistas, autor y traductor, para producir un texto nuevo, el texto traducido que, por medio del cambio de idiomas, produce en la obra nueva un arte doble. El traductor es doble en su trabajo, pues es a la vez lector y autor: es lector de un escritor, y luego se convierte en escritor para otro lector.[12]

Ha habido en la historia grandes traductores (llámense Pope o Pound, Baudelaire o Cortázar), pero el traductor no suele aparecer en la historia de las literaturas (con escasas excepciones, como Fitzgerald en el caso de la traducción de Omar Khayyam). El autor del texto fuente se separa del traductor, y la tradición considera que el mérito del texto (su "originalidad") sólo pertenece al primero.

Por todo lo dicho hasta ahora, parece lógico pensar que los estudios sobre la traducción literaria no deben considerarse parte de la lingüística (los lingüistas son los que, tradicionalmente, se han ocupado del análisis del proceso de traducción y de su enseñanza), sino que deben inscribirse dentro del campo más amplio de los estudios literarios, y específicamente en el campo de la literatura comparada.

Todo escritor, quiéralo o no, forma parte de una tradición, de una gran corriente a la que pertenecen las obras literarias. Nadie inventa desde cero; toda escritura tiene su parte de imitación, de cultivo, de préstamo, hasta de robo. Nadie es absolutamente original, y la búsqueda de esa originalidad total es una empresa que se antoja ociosa, porque está destinada al fracaso desde su concepción misma. Joyce y Kazantzakis se inspiran en Homero, el cual a

[13] *Ibid.*, p. 93.

su vez desciende de otros bardos anteriores a él. Sartre, O'Neill y tantos otros toman su materia prima del teatro griego, al que traducen directa o indirectamente al inglés y al francés; junto con su traducción, sin embargo, le dan el sello de su propia inventiva, su propia originalidad. Tanto las fábulas de La Fontaine como las de Samaniego vienen de Esopo; la *Phèdre* de Racine viene de Eurípides, y la *Antígona* de Anouilh es hija de la de Sófocles. John Gay escribe una *Beggar's Opera* que se transforma en la *Dreigroschenoper* de Brecht, que a su vez es traducida al francés por Jean-Claude Hémery como *L'opéra de quat'sous*. En todos esos casos es lícito preguntarse si lo más adecuado no sería hablar de autores, y no de un autor único. Resulta irónico que, dependiendo de la obras, algunos de esos escritores sean considerados autores, y otros meros traductores. Se confirma lo dicho por Willis Barnstone: "Una traducción puede ser una obra original, y una obra original puede ser una traducción."[13] La línea divisoria entre la originalidad y la imitación, la creación y la copia puede ser muy tenue. Lo que importa, en todo caso, es la calidad del texto producido, sus valores artísticos, y no el mero criterio de la originalidad. (Aquí no está de más recordar que las épocas clásicas de la literatura no le concedían ningún valor a ese criterio: la originalidad, como medida de calidad literaria, es un concepto posterior al romanticismo.)

Digamos de una vez por todas que la traducción no es una mera reproducción. La simple copia de una obra (escultura, pintura, etc.) es, en el mejor de los casos, un trabajo de artesanía, cuyas virtudes sí radican en la exactitud y la precisión, la *igualdad* respecto al original. Pero cuando la materia prima es la palabra, las metas son otras. La sinonimia en sentido estricto no existe, y tampoco existe una correspondencia precisa entre las diferentes estructuras lingüísticas. En la traducción literaria la equivalencia no puede significar igualdad, sino que se hace por medio de aproximaciones y diferencias. Lo que aquilatamos es, en última instancia, el arte o la falta de arte. "Cuando [la traducción] hace que sobrevivan momentos anteriores y viejas literaturas, cuando nos hace llegar, a través de las corrientes, alguna parte de una tradición, viva y con originalidad recreada, entonces la traducción es arte"[14] (1993, 107).

Los textos traducidos, al ser aceptados por los lectores en la lengua de llegada, penetran en su cultura y la van modificando poco a poco. Los cambios a veces son casi imperceptibles, pero esas nuevas voces empiezan a ser percibidas por los escritores, y se van filtrando en sus obras, de una manera que enriquece las culturas al ampliar los límites de sus fronteras. Don Quijote, lector de novelas de caballerías, es un ejemplo literario de este proceso.

[14] *Ibid.*, p. 107.

Se dice con frecuencia que la historia de la literatura occidental cuenta con relativamente pocas traducciones antes del Renacimiento. Es cierto que uno de los grandes impulsos renovadores de la dinámica renacentista, a raíz de la caída del Imperio Romano de Oriente y la emigración de un gran número de eruditos al occidente de Europa, viene de las numerosísimas traducciones que se hacen de los clásicos griegos y latinos. Sin embargo, no se puede soslayar la importancia de las traducciones medievales, ni el peso de la escuela de traductores de Toledo que, desde el siglo XII, produce versiones de textos árabes y judíos al latín y al romance, versiones que se integran en las corrientes de la cultura occidental.

Prácticamente no aparecen antes de la época moderna escritos propiamente teóricos sobre la traducción. Hay opiniones, ideas, principios, que llevarán posteriormente a la teoría. Así por ejemplo, el germen del significado/significante de Saussure se encuentra ya en san Agustín que desarrolla la idea de *significatio* y *sonus*, inspirándose a su vez en Aristóteles. No hace falta abundar en la importancia que tendrán más tarde estos conceptos para la teoría de la traducción. Willis Barnstone dice que todos aquellos que escriben sobre traducción antes del siglo XX (como Du Bellay, Chapman, Dryden, Pope, Herder y Schleiermacher,, entre otros) no hacen teoría de la traducción, sino historia de los principios y de la práctica de la traducción aplicada a la literatura.[15] La idea principal que emerge de sus escritos es que el texto traducido debe parecer natural.

En el siglo XX, la mayoría de quienes han escrito obras importantes sobre teoría de la traducción han evitado en gran medida ocuparse de sus aspectos literarios. Mounin, Catford, Darbelnet, Vinay, Nida, son sobre todo lingüistas, y como tales han trabajado —y siguen trabajando— más bien con la lengua oral que con la escrita. Por lo tanto, tienden a considerar que la lengua literaria es un "problema aparte".

Esto no significa de ninguna manera que los análisis lingüísticos de la traducción carezcan de importancia, que sean inútiles o despreciables. Sólo que no constituyen más que una parte —y no necesariamente la más fundamental— de lo que sería una teoría de la traducción *literaria.*

Los problemas de contenido y forma en la traducción literaria son infinitamente más complejos de los que pueden presentarse en la traducción de, digamos, un manual de instrucciones para un aparato doméstico, o para una computadora. En el segundo caso, lo primordial es transmitir una información: en la medida en que las instrucciones pertinentes sean claras y precisas,

[15] *Ibid.*, p. 222.

podemos considerar que se trata de una buena traducción; *funciona*, si con su ayuda funciona la máquina en cuestión.

En el caso de la traducción literaria, el modo en que se dicen las cosas es por lo menos tan importante como la información trasmitida — y muchas veces la forma importa más que el contenido informativo. La función primordial de la literatura no es trasmitir una información y, por ende, tampoco es ésta la función básica de una traducción literaria. Huelga decir que en la traducción poética el problema de la forma es aún más crítico que en la prosa.

Tanto en su actividad como en su producto, la traducción literaria debe considerarse un arte. La traducción de un poema —obra de arte— es un arte, y de ella debe resultar un objeto artístico, es decir, un poema.

Mucho se ha discutido sobre el tema de si la traducción es un arte o una ciencia. La distinción que establece Barnstone a este propósito me parece muy esclarecedora. Separa la traducción como actividad, a la que llama —y con razón— un arte, de su análisis y su descripción, que constituyen una ciencia, en la medida en que se puede hablar de ciencias del lenguaje.

En lo que respecta a la evaluación de la bondad de una traducción, se debe insistir en el concepto de equivalencia, pero sin olvidar que ésta no es única. No hay una sola equivalencia posible entre textos, no hay una sola traducción buena, sino que puede haber varias, precisamente porque, como ya hemos dicho, no se puede hablar de exactitud y precisión absolutas en materia de traducción. Lo que se busca es trasmitir, hasta donde eso sea posible, tanto los valores denotativos como los expresivos de un texto, es decir, una solución que se encuentre en el punto de equilibrio entre los dos extremos que son la literalidad absoluta y la imitación libre o la paráfrasis. Salta a la vista que en ninguno de los dos polos se puede conseguir la equivalencia.

En el extremo de la literalidad se encuentran, por ejemplo, ciertas traducciones del griego o del latín que, en su afán de no apartarse del original, logran un lenguaje completamente anormal, nuevo y diferente, por cierto, pero que nadie habla ni escribe, a no ser algún traductor. Tales versiones, en su búsqueda de la exactitud literal, hacen a un lado las connotaciones de las palabras y la sintaxis de la lengua de llegada, y dan como resultado textos que a veces son casi completamente incomprensibles.

En el otro extremo, el de la libertad, tampoco se logra la equivalencia. Cito aquí un ejemplo notable, que menciona George Steiner a propósito de la traducción de la *Phèdre* de Racine por Robert Lowell. En la escena culminante de la tragedia, aquella en que Fedra revela por fin su amor a Hipólito,

[16] Tomo este ejemplo de George Steiner, "Two Translations", en *Language and silence*, Londres-Boston, Faber and Faber, 1985, pp. 240-241.

los versos de Racine son de una economía portentosa, que da una fuerza enorme a la expresión:

Ah! cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime.

La versión de Robert Lowell es un ejemplo perfecto de sobretraducción:

You monster! You understood me too well!
Why do you hang there, speechless, petrified,
polite! My mind whirls. What have I to hide?
Phaedra in all her madness stands before you.
I love you! Fool, I love you, I adore you![16]

El nombre de George Steiner aparece muy a propósito. En él se conjugan el conocimiento de varios idiomas, una cultura verdaderamente enciclopédica, una riqueza y variedad de lecturas tal que a veces hasta el lector más culto encuentra dificultades para seguirlo en sus ejemplos, y una reflexión sistemática y seria sobre la traducción literaria y sus implicaciones lingüísticas y culturales. *After Babel* es una de las pocas obras dedicadas por entero a la traducción literaria, y que todo traductor serio debe conocer, además de "The task of the translator", el artículo ya mencionado de Walter Benjamin. Para Benjamin, la misión de la traducción es continuar la vida de las obras, pues "una traducción llega después del original, y como las obras importantes de la literatura universal nunca encuentran a sus traductores de elección en el momento de su origen, su traducción marca la etapa de su vida continuada".[17]

Para terminar, una pregunta indispensable, o más bien una formulación más de la pregunta que ha estado apareciendo una y otra vez a lo largo de estas páginas: ¿qué es lo que le pedimos al traductor y a su obra? La verdadera tarea del traductor, para Barnstone, "es ser un buen escritor, producir una obra que sea clara y hermosa, sin importar qué tan cerca o qué tan lejos esté la voz inspiradora que le da origen".[18] No podría estar más de acuerdo con la primera parte de esta afirmación (un buen escritor, que produce una obra clara y hermosa). Sin embargo, la cercanía (fidelidad) respecto al texto ori-

[17] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 71.
[18] Willis Barnstone, *op. cit.*, p. 261.

ginal me parece tan importante como el aspecto estético del texto. La traducción, en suma, debe ser un arte no sólo hermoso, sino fiel.

A falta de una lengua universal que hiciera inútiles todas las traducciones, los comparatistas, como dice Étiemble, no tendrán más remedio que admitir que la traducción ocupa en su disciplina un lugar de gran importancia. Falta mucho para que haya una máquina de traducir que nos permita leer las obras extranjeras en traducciones dignas de ese nombre. Los comparatistas, entonces, deberán ayudar a preparar traductores, es decir, "artistas de la lengua, más grandes aún que los escritores".[19]

La traducción no es ni un espejo ni una copia, sino otra creación más. Lo que más asombroso resulta es que, a pesar de todas las dificultades que presenta su realización, haya tantas traducciones, y que muchas de ellas sean tan buenas. No sólo debemos agradecer su existencia, el hecho de que podamos disfrutarlas como las obras de arte que son, sino también el efecto renovador y revitalizador que tienen, a corto o a largo plazo, en la literatura.

[19] Étiemble, art. "Littérature comparée", en *Encyclopaedia Universalis*, 1985, t. 11, pp. 143-144.

Problemas de una historiografía literaria comparatista: ¿es posible una "historia comparada de las literaturas en lenguas europeas"?

YVES CHEVREL

En 1964, en Friburgo, sede del 4o. Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), J. Voisine lanzó una idea y formuló una propuesta de trabajo a escala internacional: si no tendría interés que la joven asociación (fundada diez años antes, en 1955, en Venecia) iniciara el trabajo de elaborar una "historia de la literatura europea", tan necesaria como herramienta fundamental de trabajo para las investigaciones comparatistas entonces en pleno apogeo. La idea no era en sí nueva. Uno de los primeros en intentar ese tipo de proyecto fue Friedrich Schlegel, quien a partir de 1803, en una serie de cursos impartidos en París (noviembre de 1803-abril de 1804), y más tarde en Colonia, sienta las bases de una empresa de esta índole. Esos cursos no se publicaron en vida de Schlegel, pero forman el basamento de los que impartió en Viena en 1812 y publicó en 1814 con el título *Geschichte der alten und neuen Literatur* [Historia de la literatura antigua y moderna]. Como apunta E. Behler, editor de las obras póstumas de Schlegel, éste trató desde principios del siglo XIX de "comprender a Europa como unidad intelectual". En realidad, se insiste en que, salvo error, Schlegel siempre habla de *la* literatura europea, en singular. En su introducción a los cursos que impartió en París, señalaba de entrada: "La literatura europea forma un todo coherente en el que todas las ramas están estrechamente entrelazadas, apoyándose unas en otras, y ésta explica y complementa aquélla. Esto atraviesa todas las épocas y todos los países y desemboca en nuestra época." Es cierto que F. Schlegel se basa en un principio simple de oposición (la literatura europea se define frente a la literatura asiática) y en características que hoy pueden parecernos sumarias y muy vinculadas a las representaciones de su época: según él, Europa se definiría como "la tierra de la diversidad y de la

inestabilidad, de la plasticidad y de la artificialidad"; pero Schlegel toca un cierto número de problemas esenciales cuando afirma que la literatura constituye lo esencial de la vida intelectual y espiritual de una nación; que una historia de la literatura europea no consistiría en un estudio que hiciera hincapié en los detalles biográficos; que en la medida en que la literatura no es separable de la influencia que ejerce en la vida de una nación hay que prestar atención a las posibles influencias del pensamiento oriental en Europa. Problemáticas todas ellas que volveremos a encontrar más adelante, sobre todo a propósito de la importancia que los comparatistas conceden, como es obvio, a los contactos con el extranjero.

La amplitud de los conocimientos lingüísticos de F. Schlegel, su erudición y su vasta cultura le permitieron efectivamente presentar una historia de la literatura europea que va de los griegos al siglo XVIII; pero al mismo tiempo, en la propia concepción del curso se manifestaba lo que sigue siendo la dificultad principal, tanto teórica como práctica, de una verdadera historia de *la* literatura europea —si es que ésta existe—: ¿se puede evitar el recurso a un encadenamiento de monografías que versen sucesivamente sobre diferentes literaturas "nacionales"? Por otra parte, F. Schlegel sólo trata de las literaturas de Europa occidental e ignora por completo las literaturas eslavas.

Los sucesores de Friedrich Schlegel no parecen haber sido muy numerosos, aun cuando en el siglo XIX se publicaron "historias de la literatura universal" que suelen ser compilaciones en las que se yuxtaponen las historias de las literaturas nacionales, como la obra del alemán Johannes Scherr (1851). Es cierto que la magnitud de la tarea creció considerablemente con el auge de las literaturas en la Europa del siglo XIX, en gran parte por la influencia del romanticismo alemán, del que F. Schlegel es uno de los representantes más típicos: un individuo tiene cada vez más dificultad en dominar él solo una materia cuya riqueza aumenta sin cesar. No obstante, son de destacar los trabajos de George Saintsbury, *Periods of European literature* (12 vols., 1889-1904); de Mihály Babits, *Az európai irodalom története* (Historia de la literatura europea, en húngaro, 1935, traducida al alemán en 1949); de Paul Van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours* (1941); de Werner P. Friederich y David Malone, *Outline of comparative literature. From Dante Alighieri to Eugene O'Neill* (1954). Se publican sobre todo historias "sectorializadas" que se limitan a un género, como el teatro, como las historias del teatro europeo escritas en alemán por Paul Fechter (3 vols., 1956-1958) o por Heinz Kindermann (10 vols., 1959-1974); o que se limitan a una época: Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle de Monstesquieu à Lessing* [*El pensamiento europeo en el siglo*

XVIII] (3 vols., 1946), o René-M. Albères, *L'aventure intellectuelle du XXe siècle. Panorama des littératures européennes: 1900-1963* (1963). El proyecto de la AILC, que se inició un año después de la publicación de esta última obra, se caracteriza por un enfoque deliberadamente colectivo.

La propuesta de J. Voisine, retomada y precisada a lo largo de los años, desembocó en un vasto estudio, cuyos resultados son importantes (como veremos más adelante), y sigue vigente cuando se escribe el presente ensayo (febrero de 1993). Diferentes relaciones y coloquios han escandido el desarrollo del proyecto, organizado por un comité *ad hoc* de la AILC —el Comité de Coordinación—, que con este fin recibió subvenciones de la UNESCO. Entre las principales etapas recordaremos las que sacan concretamente a la luz algunos de los problemas que plantea una historiografía comparatista (véase la bibliografía al final de este capítulo para detalles de las referencias que permiten seguir el avance de la reflexión):

1. Congreso de la AILC, Belgrado, 1967: en un informe presentado por G.M. Vajda se precisa que por "literatura comparada" hay que entender "literatura en lenguas europeas" (obsérvese que el término "literatura" está en singular); el campo a cubrir por el proyecto ha de englobar un espacio temporal que se extiende de la Edad Media a 1920; se piensa hacer hincapié en las grandes corrientes literarias. El Congreso aprueba un título y un objetivo precisos: "Historia comparada de las literaturas en lenguas europeas"; este título (con "literaturas" en plural) queda como definitivo para la serie de obras. El mismo Congreso expresa su deseo de que se ponga al día el *Répertoire chronologique des littératures modernes* (1935).

2. 1973: publicación del primer volumen de la serie, *Expressionism as an international literary phenomenon*, bajo la dirección de U. Weisstein. Esta obra es objeto de una discusión crítica en el Congreso de la AILC celebrado el mismo año en Montreal y en Ottawa. Por otra parte, el Congreso había incluido en su programa una sección dedicada a "la periodización y articulación de la historia literaria".

3. 1979: un grupo internacional de universitarios comparatistas se reunió en Bellagio (Italia) para hacer el balance de las obras en curso (hay varios volúmenes a punto de ser terminados) y presentar algunas recomendaciones. Éstas aspiran sobre todo a estructurar mejor una empresa lanzada sobre bases hasta entonces en gran medida empíricas y tributaria de iniciativas individuales; el grupo de Bellagio llama la atención sobre las lagunas que hay que llenar (literaturas medievales, Barroco, principio de la Ilustración, Realismo), sobre la necesidad de adoptar una terminología más coherente, sobre el papel histórico de las traducciones, sobre la apertura a una historia de las literaturas en lenguas no europeas, africanas y asiáticas.

4. de 1982 a 1988 se publican ocho volúmenes. Siguiendo el orden de publicación:

A. Balakian (comp.), *The symbolist movement in the literature of European languages*, 1982, 732 pp. (obsérvese el singular de "literatura"). [*El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1984.]

G.M. Vajda (comp.), *Le tournant du Siècle des Lumières 1760-1820. Les genres en vers des Lumières au Romantisme*, 1982, 684 pp.

J. Weisgerber (comp.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, 1984, 2 vols., 1216 pp.

A. Gérard (comp.), *European-language writing in sub-Saharan Africa*, 1986, 2 vols., 1289 pp.

T. Klaniczay, E. Kushner, A. Stegmann (comps.), *L'époque de la Renaissance. I. L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, 1988, 594 pp.

F. Garber (comp.), *Romantic irony*, 1988, 395 pp.

Estos ocho volúmenes se publicaron en Budapest en la editorial Akadémiai Kiadó. Cabe notar la presencia de una obra "sectorial", la dedicada a las literaturas de África del norte. La lengua en que están redactadas, inglés o francés, depende del responsable de la coordinación de cada obra.

5. 1989: J. Weisgerber, presidente en funciones del Comité de Coordinación de la serie "Historia comparada de las literaturas en lenguas europeas", publica un breve ensayo titulado "Écrire l'histoire. L'exemple de 'l'histoire comparée des littératures de langues européennes': principes et organisation". El autor subraya "el carácter esencialmente problemático del proyecto" y evoca las dos cualidades que en su opinión "garantizan [...] un clima favorable a la investigación" de un modelo "universalmente válido": "el pluralismo, la complementariedad"; la elección de estos dos términos es prueba de que el proyecto no tiene nada de monolítico ni de dogmático. Pero todavía le falta ser un proyecto coherente.

Para abordar este problema esencial, es útil partir del cuadro siguiente, en el que se muestran los campos cubiertos, se hace un balance —volúmenes publicados, columna izquierda— y se enumeran los proyectos pendientes —coluna derecha. Los títulos están en la lengua original de redacción (inglés o francés). El estado del proyecto es el que tenía en julio de 1992 (véase el cuadro 1).

Cuando se lee este cuadro se constata que, en un segundo plano evidentemente de tipo cronológico —del Renacimiento a la Posmodernidad—, poco a poco se manifiesta una modificación progresiva en el modo de escribir una historia literaria comparatista (dejando de lado los tres volúmenes sectoriales). Como punto de partida, una periodización estrictamente cronológica de los cuatro volúmenes previstos para el Renacimiento hasta 1760; después, con

CUADRO I

Obras publicadas	*Obras en preparación*
L'époque de la Renaissance:	
I. L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)	
	a) Época del Renacimiento:
	II. La nueva cultura (1480-1520)
	III. Maduraciones y mutaciones (1520-1560)
	IV. Crisis y nuevas expansiones (1560-1610)
	b) Siglo XVII (barroco-clasicismo)
	c) La aurora de la modernidad (1685-1760)
	d) El viraje del Siglo de las Luces:
	I. Problemas generales 1760-1820
	II. Los géneros en prosa
Le tournant du Siècle des Lumières:	
III. Les genres en vers	
	IV. El teatro
	e) Romanticismo: drama
	Romanticismo: poesía
	Romanticismo: teoría y crítica
	Romanticismo: prosa
Romanticism: romantic irony	
	f) El realismo
	g) El naturalismo
The symbolist movement	
Les avant-gardes littéraires au XXe siècle	
I. Histoire	
II. Théorie	
	h) El modernismo
Expressionism as an international literary phenomenon	
	i) Posmodernismo
European-language writing in sub-Saharan Africa (2 vols.)	
	j) Historia de las literaturas del Caribe en lenguas europeas
	k) Las literaturas de África del norte

Le tournant du Siècle des Lumières au Romantisme, estudios paralelos basados en una distinción de los grandes géneros, que Goethe calificó de *Naturformen*; por otro lado, estos estudios se hacen más complejos con el conjunto previsto para el Romanticismo, que agrega el "género" de la crítica y de la teoría y en el que interviene además un concepto problemático como el de *ironía*; por último, una eclosión de movimientos o de corrientes, a partir del realismo, sin que se elimine el riesgo de que surjan intersecciones, superposiciones y concomitancias; por ejemplo, la distinción realismo/naturalismo; concurrencia, y concomitancia, del naturalismo y del simbolismo; lugar de la modernidad (*modernism*) en la cronología; además, aparte de la pregunta terminológica (los términos inglés y francés ¿no resultarían "falsos amigos"?), hay que preguntarse cuál es la relación de este último movimiento, o de esta corriente, con las vanguardias por ejemplo.

En consecuencia, ¿es posible escribir, y en qué condiciones, una historia comparada de las literaturas en lenguas europeas? No han faltado objeciones y reticencias que en ocasiones provienen de los propios comparatistas, y de los más eminentes. En 1970, en el mismo Congreso que trataba la relación prospectiva de G.M. Vajda y J. Voisine, una autoridad de peso presentó una ponencia titulada "The fall of literary history"; la conclusión a la que llegaba era inapelable:

> Los intentos de hacer una historia evolucionista han fracasado [...] He descubierto por experiencia que en la historia del argumento crítico no hay evolución, que la historia de la crítica consiste más bien en una serie de discusiones sobre conceptos recurrentes [...] No hay progreso, ni desarrollo, ni historia del arte, salvo una historia de los escritores y de las instituciones y de las técnicas. Al menos para mí, esto significa el fin de una ilusión, el derrumbe de la historia literaria.

El escepticismo de R. Wellek, autor a la vez de una monumental *History of criticism*, se basa al parecer en que él no distingue un verdadero progreso ni en los métodos empleados, ni en la evolución de lo que sería la literatura, entendida como manifestación de la literaridad. Wellek plantea también la pregunta fundamental: ¿con qué escribe exactamente la historia un historiador de la literatura? No faltan los críticos, sobre todo en estos últimos años, que niegan cualquier posibilidad de escribir una historia de la literatura: el artículo de R. Barthes "Histoire de littérature" (1960; que se volvió a publicar en *Sur Racine*, 1963, pp. 137-157) es un ejemplo entre otros; partiendo de la idea de que toda obra literaria importante se escribe contra la Historia, Barthes rebate toda posibilidad de integrar la literatura a esa Historia, como elemento de una evolución condicionada por ella. Ésta es también la posición de B. Croce, y se encuentran advertencias a esa actitud en varios escritores: A. Gide, que el 6 de julio de 1937 escribió en su *Diario*: "En desacuerdo con su época

—ahí está lo que da al artista su razón de ser", o J. Gracq, que sugiere a los "señores críticos" que no se detengan en "el estudio del frágil proyecto de viaje del autor", sino que den cabida —¿es esto posible?— "a los *incidentes de ruta*" de los que el escritor fue a veces afortunada víctima (*Lettrines*, J. Corti, 1967, p. 29).

Esta discusión, sintetizada burdamente como "a favor o en contra de la historia literaria", se aclara quizás un poco recurriendo a la distinción que G. Lanson preconizó en 1903 (en la *Revue d'Histoire Contemporaine*): historia de la literatura/historia literaria; la primera, la historia de la literatura, es una historia de la creación, de la producción de obras literarias que puede poner de manifiesto actitudes que van a contracorriente de la evolución política y social: la creación individual está vinculada, por definición, a la personalidad del escritor, que no puede reducirse a un simple reflejo de la sociedad de su época. La historia literaria, en cambio, es una historia de las lecturas, las interpretaciones, de la recepción en el sentido amplio (véase el capítulo "Los estudios de recepción"); las obras y su circulación pasan entonces a primer plano. Para ilustrar esta cómoda distinción, citemos el célebre ejemplo de la obra de Diderot, *Le neveu de Rameau*. Estudiar su génesis y su composición da cuenta de la historia de la literatura: según las conjeturas más verosímiles, Diderot forma su proyecto hacia 1760, redacta un primer texto hacia 1767, lo recompone en 1772-1773, practica las últimas revisiones entre 1777 y 1780, pero no publica su "sátira" y parece que ni siquiera se la comunicó a sus amigos. La historia literaria no acoge verdaderamente el texto hasta 1805, fecha en que Goethe lo publica traducido al alemán de un ejemplar de L'Ermitage; las vicisitudes del texto no se detienen ahí: después de ediciones poco satisfactorias en 1821 (traducción francesa de la versión de Goethe) y 1823 (edición incompleta de Brière), el texto original no se edita hasta 1891, después de que se descubrió el manuscrito autógrafo.

El historiador que se interesa en la literatura de un solo país suele hacer hincapie en la primera opción, la de la historia de la literatura: las historias nacionales suelen estar compuestas de una serie de capítulos dedicados a monografías de autores considerados importantes, ordenados siguiendo una sucesión más o menos cronológica (en general, basada en las fechas de nacimiento), y se reagrupa en capítulos colectivos a los escritores que se considera secundarios. La unidad de base de una historiografía de esta índole es por lo tanto el conjunto de las obras de un escritor, cuya evolución, progresión y eventualmente su coherencia o sus contradicciones se muestran. En ocasiones, se distribuye la obra de un mismo autor en varios rubros: el dramaturgo, el novelista, el poeta, y éstos se reagrupan junto con las obras de otros escritores que han practicado los mismos géneros.

Para integrar la historia de las creaciones literarias en una historia que no sea la simple sucesión de noticias individuales, el historiador de una literatura nacional recurre a grandes conjuntos definidos por referencias importantes de la vida política y social del país en cuestión. Siguiendo las tradiciones y las costumbres —que son precisamente a su vez las marcas del espíritu nacional del proyecto—, esas referencias se pueden incluir en los grandes acontecimientos de la vida política; así, pues, en el caso de la literatura francesa, dentro de un sistema basado en una división por siglos (definiendo éstos por acontecimientos que no coinciden necesariamente con un cambio puramente aritmético), se mantienen hechos de la vida política nacional: 1715, muerte de Luis XIV; 1789, principio de la Revolución; 1848, instauración de la II República; 1870, derrota frente a Prusia e instauración de la III República; 1914, inicio de la Gran Guerra, etc. En el caso de otras literaturas, se distinguen conjuntos que corresponden a reinados de soberanos, como en el caso de la literatura inglesa: literatura isabelina, jacobina, victoriana, eduardiana, georgiana, etc. También puede prestarse especial atención a momentos que fueron virajes de la vida cultural de un país: la muerte de Goethe para la literatura alemana (1832), la pérdida de Cuba para la literatura española (1898). Como se ve, los criterios que se mantienen no son idénticos y ni siquiera similares; raras veces son de naturaleza exclusiva o principalmente literaria. La historiografía de una literatura nacional tiende a alinearse de acuerdo con la de la nación o del Estado en el que se desarrolló esa literatura.

Es obvio que a una historiografía que ambicione justificar la hipótesis de que existe una unidad cultural europea no le puede satisfacer una yuxtaposición o un *patchwork* de esos diferentes sistemas (por otra parte, inconciliables entre sí), así como tampoco privilegiar a uno de ellos. Los intentos de escribir una historia literaria de Europa han de pretender en primer lugar aclaraciones en el terreno de lo "literario".

I. LITERATURA, LITERARIDAD, CAMPO LITERARIO

Se ha comentado con frecuencia que la definición de la *literatura* no escapa a la tautología: la literatura sería aquello que se define como literatura, que se enseña como literatura, que se opone a lo no literario. En una simplificación extrema, se podría decir que una definición muy restringida de la literatura se limitaría a la *literaridad*, como la definió R. Jakobson ("lo que hace de una obra determinada una obra literaria"), mientras que una definición muy amplia tendería en cambio a conceder el estatuto de obra literaria a todo

enunciado escrito e incluso oral, aun cuando sea muy breve, constituido eventualmente por un anuncio o un título de diario. Por eso conviene preguntarse por el concepto de *campo literario*, que desde los años setenta de este siglo goza de tanta notoriedad en Francia a partir, entre otras, de las obras del sociólogo Pierre Bourdieu.

El campo literario, como el campo magnético, su modelo terminológico, es un espacio estructurado, autónomo o relativamente autónomo, en el que las fuerzas forman una red; pero estas fuerzas no están polarizadas de un modo tan claro como en el campo magnético, sino que chocan, se combinan y determinan a su vez espacios secundarios con fronteras móviles y que se cuestionan sin cesar. Esas fuerzas emanan de diferentes instancias —escritores, críticos, universitarios, editores, lectores, publicistas, etc.—, que unas veces constituyen instancias de producción y otras instancias de consagración, y determinan un "mercado de bienes simbólicos" (título de un artículo de Pierre Bourdieu, (véase la bibliografía). Las obras producidas tienen cabida en diferentes lugares del campo, sin que se les atribuya un valor fijo de modo definitivo: se producen con regularidad revaluaciones, devaluaciones, condenas y rehabilitaciones. Las fuerzas que actúan en el campo evolucionan, el propio campo literario evoluciona, aunque sólo sea por la adjudicación o la negativa en un momento u otro de la etiqueta "literaria" a una obra cualquiera.

Las reflexiones de Pierre Bourdieu sobre el campo literario en las literaturas occidentales se duplican por otra parte con una interpretación general de la evolución de ese campo, que él ve surgir con una autonomía relativa en la Italia del Renacimiento y recibir un impulso decisivo en el siglo XVIII, para constituirse verdaderamente como campo autónomo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Bourdieu también sugiere un esquema de la historia literaria de Europa que no se basa en los escritores y ni siquiera en las obras, sino en las relaciones entre las diferentes instancias.

Las perspectivas exclusivamente sociológicas de Pierre Bourdieu no parecen hacer mucho caso de las obras mismas y en cualquier caso ponen entre paréntesis el disfrute estético que se puede obtener de una *thing of beauty*, que no tiene valor comercial. Pero además de que el sociólogo concede lugar a lo que él llama las "producciones para productores", es decir, a esa categoría de obras que se clasifican comúnmente como "arte por el arte", su "sociología genética" teoriza (sin duda con demasiado dogmatismo) una de las características de las obras literarias a la que los comparatistas (véanse en particular los ensayos de Robert Escarpit) prestan atención desde hace tiempo: su aptitud para adoptar diferentes apariencias, para circular, para ser intercambiadas y hasta para ser traicionadas.

La literatura es lo que se enseña como literatura, como hemos recordado

más arriba: cierto, pero con la condición de no olvidar nunca que no han dejado de intervenir modificaciones en el contenido de esa enseñanza y que, por otra parte, la escuela nunca es la única instancia de consagración. Por lo tanto, una de las primeras consecuencias que la historiografía comparatista ha de sacar es tomar en cuenta lo que en los diferentes países que se estudian se define en un momento dado como parte integrante de la literatura. No hay ninguna originalidad en ello: es la práctica de los historiadores de las literaturas nacionales. Por ejemplo, nadie pensaría en excluir de una historia de la literatura francesa los sermones y las oraciones fúnebres de Bossuet, *L'esprit des lois* [*El espíritu de las leyes*] o *Le contrat social* [*El contrato social*]. Según las épocas, relatos de viajes, estudios históricos, elocuencia política, entre otros, forman parte o no del campo literario, con mucha frecuencia de manera implícita (pero pueden surgir polémicas: ¿dónde clasificar, por ejemplo, las *Memorias* de Charles de Gaulle?). Por otra parte, se constata una evolución progresiva hacia un estrechamiento del campo, paralelo al proceso de autonomización: en el siglo XX, el campo literario tiene tendencia a confundirse con la literatura de ficción y de imaginación, con tal vez una extensión del lado de la crítica, cuya naturaleza algunos de los que hoy la ejercen opinan que es la misma que la de las obras que comentan. De todos modos, la historiografía comparatista debe preguntarse a la vez sobre los elementos que no son estrictamente literarios y que pueden influir en la formación de opiniones sobre obras procedentes de otra cultura y sobre el papel que las obras literarias han desempeñado en las representaciones de los países extranjeros: apreciar el lugar de Strindberg y de Ibsen en las literaturas europeas de fines del siglo XIX es una tarea que no puede llevarse a cabo sin referencia a la imagen que los países escandinavos poseen en diferentes países: a las "brumas escandinavas" tan caras a los franceses se contrapone, por ejemplo, la "consaguinidad germana" que los alemanes subrayan en el caso de Ibsen. Por lo demás, no deja de sorprender el lugar que los rusos conceden, en la misma época, a Paul de Kock, a quien clasifican junto a los más grandes: habría que preguntarse exactamente por qué es así y no contentarse con el asombro.

Una segunda consecuencia de una reflexión sobre la constitución de un campo literario es la que concierne al lugar que ocupan las traducciones. Consideradas durante mucho tiempo como vehículos demasiado imperfectos, hoy se les presta mayor atención. Algunas literaturas nacionales deben mucho a las traducciones: sabemos el impulso decisivo que dio a la lengua alemana la traducción de la Biblia por Lutero, mientras que unos dos siglos más tarde L. Tieck y A.W. von Schlegel "germanizan" a Shakespeare; en Francia, las traducciones de Walter Scott, de Ernst T.A. Hoffmann y de Edgar A. Poe contribuyen a modificar enormemente las tendencias literarias del siglo XIX.

Sería fácil multiplicar los ejemplos de esa circulación de las obras traducidas en toda Europa, con desfases a veces importantes y que hay que tener en cuenta: en el continente, a Shakespeare en realidad no se lo conoce más que a partir del siglo XVIII. Si se quiere admitir que la lectura de una obra extranjera traducida es el medio normal de acceso a esa obra, es absolutamente indispensable integrar las traducciones al campo literario y tratar de precisar el papel que desempeñan.

Esto es tanto más útil cuanto que el paso de una obra más allá de sus fronteras a veces modifica a fondo la lectura que se había hecho de ella. Salvo la obra maestra de Cervantes, *El Quijote*. Esta novela se tradujo al alemán desde 1621; en 1775 se publicó otra traducción (con la continuación de Avellaneda); por lo tanto, en los países de lengua alemana se conoce la obra pero no llama mucho la atención: Lessing y Wieland se muestran más bien reservados, lo mismo que Goethe (que aprecia mucho más a Calderón de la Barca). Pero la situación se modifica totalmente con la intervención de Tieck, que hace una nueva traducción que se publica en 1799-1801, y que afianza *El Quijote* en la tradición literaria alemana, pero que sobre todo proporciona a Europa nuevas claves de lectura de la novela que repercutirán en el país del que proviene, España: Tieck ve en *El Quijote* una anticipación del arte moderno, una especie de jeroglífico de un arte narrativo realmente romántico, un precursor de la "poesía universal progresista" tan cara a los hermanos Schlegel. Gran parte de la concepción que en la actualidad tenemos de esta novela como obra irónica que plantea en la ficción los problemas de la literatura procede de los románticos alemanes.

Por lo tanto, parece que una historiografía comparatista se interesa sobre todo en reflexionar sobre los diferentes "campos literarios" que se han ido instaurando en Europa. El concepto moderno, si no es que "modernista", de *literaridad* no basta para reagrupar la producción de obras que, en un momento u otro, han sido consideradas literarias, y todavía menos permite dar cuenta de ellas. El historiador comparatista tal vez es más "libre" con relación a las tradiciones nacionales normativas, que tienden naturalmente a imponer modelos construidos *a posteriori* y muchas veces a partir de supuestos ideológicos: uno de los escritores que la tradición francesa considera de los más franceses, La Fontaine, está presente en tanto tal a partir de las observaciones en apariencia muy positivistas de Taine. Nos vemos obligados a preguntarnos qué lugar ocupan sus obras —¡que no se reducen a las Fábulas!— en una historia literaria europea.

II. PROBLEMAS DE DOCUMENTACIÓN

Las reflexiones que hemos hecho hasta ahora tienden a dar amplitud al campo literario y plantean un problema temible de orden práctico: ¿existe en la actualidad una documentación segura y lo bastante amplia para lanzarse al proyecto de una historia comparada de las literaturas en lenguas europeas?

Para cada literatura nacional, se dispone obviamente de manuales que describen la historia de cada literatura; pero hemos visto precisamente que esas obras, por muy objetivas e informadas que sean, son en buena medida tributarias de las tradiciones historiográficas propias de cada país, sobre todo en lo que respecta a los problemas de periodización. Por ello, aunque esas obras sigan siendo referencias indispensables, es deseable basarse también en repertorios cronológicos, tributarios a su vez de las elecciones de sus reponsables, pero que proporcionan una armadura cronológica continua y tratan además de una literatura.

Se dispone de obras tendientes a reunir vastos conjuntos de obras literarias. En 1951, Adolf Spemann reagrupa en su *Vergleichende Tafel der Weltliteratur* [Cuadros comparativos de la literatura universal] cerca de 11 000 títulos de la literatura universal, desde la Edad Media (1159) hasta el comienzo de la segunda guerra mundial (1939). En 1953, Antony Brett-James reunió en un volumen lo que él denomina la "triple corriente" que en su opinión está constituida por las literaturas alemana, inglesa y francesa (*The triple stream. Four Centuries of English, French and German literatures, 1531-1930*). Pero hasta ahora la obra más importante no cabe duda de que es el *Répertoire chronologique des littératures modernes*, publicado en 1935 bajo la dirección de Paul van Tieghem, cuyas características principales es importante precisar porque las elecciones que se hicieron son prueba una vez más de las dificultades inherentes a una perspectiva histórica supranacional.

En su "Prefacio", el responsable del proyecto indica que "su finalidad consiste ante todo en proporcionar hechos y publicaciones que brindan lo más importante de la historia de cada literatura, y las fechas más exactas y seguras posible" (p. 5). El punto de partida es el inicio de la imprenta en Europa (1455) y el punto de llegada es la fecha de 1900. Sólo están implicadas las literaturas en lenguas europeas y las obras están distribuidas "no por países o estados, sino por lenguas, única clasificación que no se presta a discusión y que es además la más fundada en la razón" (p. 6): hay también rubros para cada año y junto a las literaturas en lengua alemana, danesa, española, etc., aparecen, llegado el caso, secciones en las que se cita obras en bretón, en catalán y en provenzal. El conjunto de las secciones proporciona muchas

referencias, cuyo interés es muy diverso: "valor intrínseco, valor nacional, éxito notable, aunque sea temporal, papel histórico como punto de partida, testigo o punto de transformación de una tradición, de una influencia, de la historia de un tema o de una idea", son los criterios que sigue el editor (p. 6); pero también: "cantidad de hechos de orden muy diverso que han actuado de un modo directo o indirecto en la literatura", como, por ejemplo, "medidas tomadas en contra o a favor de la libertad de escribir; apertura de teatros, actores de gira por el extranjero; [...] fundaciones de universidades, lecciones o discursos importantes" (p. 7). En cambio, los redactores no seleccionaron prácticamente ningún dato biográfico.

En su forma actual, la obra abarca 13 000 referencias. Sería necesaria una revisión, como lo expresó la AILC en 1967: además de algunos errores fáciles de rectificar (por ejemplo, *Os Maias*, de Eça de Queiroz, no se publicó en 1880 sino en 1888), habría que llenar algunas lagunas, sobre todo en el terreno de las traducciones, y prolongar la búsqueda hasta una fecha más reciente. A este respecto es de desear que se haga una versión en una lengua de gran difusión de la cronología literaria mundial del siglo XX, editada en 1991 en Hungría por György M. Vajda (*A XX századi irodalom kronológiája (1901-1980)*, XIV-516 pp.): esta obra da para cada año un breve resumen de algunos acontecimientos que afectan a la vida cultural en el mundo, y después una lista de obras (siguiendo la clasificación de la CDU); los títulos están transcritos en el original, con frecuencia acompañados de una traducción al húngaro; se establece un índice de escritores (en caso de transliteración, ésta se hace siguiendo las leyes de la ortografía húngara: por ejemplo, Čexov se transcribe Csehov, y Stanislavski, Sztanyiszlavszkij). Hay aproximadamente 10 000 referencias de este tipo.

Los instrumentos de trabajo que acabamos de mencionar se pueden clasificar en la categoría de "anales" (en el sentido en que los romanos hablaban de "anales [*libri*]" que llevaban los grandes pontífices y en los que anotaban los principales acontecimientos del año), o cronologías; la confiabilidad de esos libros depende obviamente de la seriedad y la objetividad de los que los han establecido. Otros más especializados deben completarlos por lo menos en dos campos.

En primer lugar, en el terreno de las traducciones, a cuya importancia ya hemos aludido en una definición ampliada del campo literario. Hay obras recientes que establecen múltipes repertorios en función de las lenguas de llegada, obras traducidas al alemán, al inglés, al francés..., o en el caso de lenguas poco conocidas fuera de las fronteras de los estados en donde se hablan (chino, finlandés, etc.), traducciones a las principales lenguas de gran difusión. El hincapié en las lenguas-blanco y no en las lenguas-fuente (aun

cuando son numerosas las bibliografías binarias: italiano → alemán, alemán → francés, etc.), a veces las bases de una periodización (como en el caso de la *Bibliographie französischer Übersetzungen aus dem Deutschen 1487-1944* [Bibliografía de traducciones francesas del alemán 1487-1944] 2 volúmenes, 1987, editada por Liselotte Bihl y Karl Epting), facilitan el examen de la apertura de un país al extranjero y, por consiguiente, de su vida intelectual y sus tendencias literarias. El *Index translationum* que la UNESCO publica en principio cada año desde 1949 también está organizado en función de las lenguas-blanco.

Después se trataría de inventariar mejor y, por lo tanto, de poder explotar mejor el material literario oculto en las revistas y los diarios. Hay cantidad de textos (de creación y de crítica) que figuran en esas publicaciones: muchas veces no se retoman en obras y excepcionalmete se indican en las biblio-grafías, aunque esos textos son testimonios valiosos de la evolución de la vida literaria de un país. De algunas "grandes" revistas existen felizmente cuadros analíticos que permiten saber cuáles han sido los temas tratados: es el caso de la *Revue des deux Mondes*, por ejemplo. El desarrollo de la informática también permite en la actualidad un fácil acceso a los artículos de los grandes diarios contemporáneos. Se han realizado ya estudios para los periodos antiguos como el de Paul Van Tieghem, *L'année littéraire (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères* (París, 1917). Se dispone de repertorios monográficos extraordinarios, como el dedicado a la revista italiana *Poesia (1905-1909)* por François Livi (Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, 458 pp.): además de una descripción del contenido año por año, se dispone de un índice de colaboradores (y, para cada uno, la indicación de los textos publicados), de un índice de los libros de los que la revista ha publicado reseñas, de un índice de las opiniones sobre los autores publicadas en *Poesia*, de un índice de los primeros versos de las poesías publicadas en la revista, de un índice de los temas tratados, de un índice de los libros citados, y por último de un índice de los nombres citados. Es deseable que se multipliquen los trabajos de este género porque sólo así adquiriremos bases sólidas para una historiografía de la vida literaria en una época cultural determinada, dimensionando en especial la parte del extranjero.

III. PROBLEMA CENTRAL DE UNA HISTORIOGRAFÍA COMPARATISTA: LA PERIODIZACIÓN

Una de las reflexiones más importantes sobre las cuestiones que plantea la periodización de la historia literaria se encuentra en R. Wellek, cuyo escepticismo en cuanto a la posibilidad de poner de manifiesto una verdadera evolución en la historia de la literatura ya conocemos. En su *Theory of literature* [*Teoría de la literatura*] afirma "que no se pueden determinar [...] periodos literarios más que a partir de criterios puramente literarios". Parece que la noción de "movimiento literario" es tal vez la más adecuada para esta exigencia, que parece que se impone a partir del momento en que se admite una especificidad de la literatura y en la que no se busca la perspectiva dominante en la evolución política, económica y social de un país.

Aunque sea rápidamente, es importante abordar de antemano cuestiones de terminología. Aun cuando no haya *consenso*, supondremos que las distinciones que mencionamos a continuación las admite una mayoría de los historiadores de la literatura:

1. *Época* es un periodo temporal definido por dos fechas extremas; según esta perspectiva puramente cronológica, se emplea el término *periodo* para designar lapsos cronológicos más breves: *una época* contendría por lo tanto *varios periodos*; en realidad, el término periodo se emplea a menudo en el sentido de época.

2. Movimiento designa un conjunto de prácticas literarias ejercidas por escritores con referencias comunes, aunque no explícitamente proclamadas (como en el caso de los románticos ingleses); si se trata de escritores deseosos de desarrollar conscientemente algunas prácticas, se utilizará mejor el término *escuela*.

3. *Corriente* remite a una tendencia o a una orientación general, ya sea de tipo trashistórico, que tiene que ver con una muy larga duración (por ejemplo, la corriente barroca, la corriente realista), ya sea para remitir a un conjunto de afinidades demasiado tenues para que pueda hablarse de movimiento (por ejemplo, el "modernismo" puesto de manifiesto por los críticos anglosajones).

A título de ejemplo: se puede emitir la hipótesis de que en el caso de las literaturas europeas existe un *periodo* (o una *época*) definido por las fechas límite 1880-1910, que se denominará eventualmente "Cambio de siglo", y en el que se distinguirán varios *movimientos* —el naturalismo, el simbolismo—, y a propósito del cual nos preguntaremos cuáles son las relaciones que los escritores mantienen con la *corriente* realista o el "modernismo". En todo caso, parece indispensable distinguir bien *movimiento/corriente*, sea cual

sea el término escogido: un movimiento literario, en el sentido en que se entiende aquí, se extiende a lo largo de un lapso a escala de una o dos generaciones, mientras que una corriente puede atravesar en último término toda la historia de las literaturas: la obra clásica de E. Auerbach, *Mimesis* (1946), es una buena ilustración del estudio de "la representación de la realidad en la literatura occidental", como lo indica el subtítulo (*"Die dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur"*).

Por otra parte, existe por lo menos un intento de basar una historia de la literatura en la existencia de corrientes: Eugenio d'Ors aisló lo que llama dos "eones", dos esencias literarias que define en relación con las artes plásticas: un "eón barroco" y un "eón clásico"; la historia de la literatura europea se caracterizaría por una oscilación entre esas dos grandes tendencias: así el romanticismo y el simbolismo (en alemán se tiene tendencia a hablar de "neorromanticismo" [*Neuromantik*]) serían encarnaciones del eón barroco, mientras que el realismo sería una de las del eon clásico. Este tipo de esquema, pendular, es simple y hasta simplista; pero no es del todo desdeñable: ¿es casualidad que los escritores simbolistas franceses (re)descubran a los románticos alemanes? Y ¿no se puede hablar de "formas barrocas" a propósito de varias obras de teatro de Paul Claudel?

No obstante, es el término movimiento el que en general se adopta como la base más segura cuando se intenta una historia de las literaturas europeas. Hemos visto que ésta fue la dirección que tomó casi de entrada el proyecto de la AILC que sirve de referencia a este ensayo. Es incluso posible forzar hasta sus últimas consecuencias la lógica de las premisas planteadas por R. Wellek, que hemos recordado al principio de esta sección: ¿no podrían ser los movimientos literarios percibidos a escala internacional los que definieran los periodos (o las épocas) que necesitan los historiógrafos? El propio R. Wellek propone un esquema que, según él, es susceptible de recibir un *widespread agreement*: Renacimiento, *Barroco*, *Clasicismo*, *Romanticismo*, *Realismo*, *Simbolismo* serían los seis *period concepts* que servirían de base para la historia de la literatura europea.

Una lista de este tipo es susceptible de ser aprobada por muchos historiadores, aun cuando en varias tradiciones historiográficas hay algunos términos que todavía no son bien recibidos: a pesar de los trabajos de Jean Rousset, el barroco sigue siendo una noción problemática, sobre todo entre los historiadores de la literatura de tradición francesa; se observa por otra parte que R. Wellek, fiel sin duda a su principio de sólo seleccionar criterios exclusivamente literarios, ignora el término *Lumières* o sus equivalentes (*Aufklärung*, *Enlightenment*, Iluminismo, etc.), porque se trata en este caso de una noción filosófica; en cambio, dentro de esta misma perspectiva, el término clasicismo

tiende a extenderse mucho más allá de lo que se puede entender por clasicismo francés. Tropieza uno por último con la ambigüedad de un término como *Realismo* que, como Roman Jakobson lo mostró en un artículo de 1921 ("Du realisme artistique"), designa tanto una corriente trashistórica, crítica y creadora, como un movimiento de fines del siglo XIX.

Las querellas persistentes en torno a la pareja Barroco/Clasicismo son muestra de la dificultad que existe para intentar un enfoque unificado de la evolución literaria, a la vez que la asimilación periodo/movimiento es fuente de dificultades: ¿hay que hablar de dominantes? ¿Cómo tratar las superposiciones temporales? ¿Y los desfases entre las diferentes literaturas? El problema es aún más acentuado a partir de los años cincuenta del siglo XIX, cuando empiezan a coexistir movimientos muy diferentes, cuando no opuestos unos a otros. ¿No se corre el riesgo, después de haber sorteado el de una sucesión de monografías dedicadas cada una a una literatura, de proponer "historias paralelas" de movimientos? Surge también otro problema: ¿cuál es el lugar del autor en una problemática de este tipo?

IV. EL LUGAR DEL AUTOR EN UNA HISTORIOGRAFÍA COMPARATISTA

Seamos claros: la preocupación esencial de una historiografía comparatista no consiste en ocuparse de los autores y tratar las obras de cada uno de ellos como un todo. Tampoco se trata de que los comparatistas nieguen el papel que desempeñan las personalidades creadoras y el interés que posee estudiar la unidad de las obras que cada quien ha creado. Simplemente estiman que esos estudios pueden hacerse en otros lugares, y así ha sido, mucho mejor de lo que ellos podrían hacerlo, asignándose como tarea prioritaria la de estudiar las obras en sus circulaciones. En los volúmenes dedicados respectivamente al Renacimiento y al Naturalismo, no se prevé un capítulo "Shakespeare" ni un capítulo "Zola".

Los riesgos de esa toma de posición son reales y no hay que subestimarlos; su naturaleza es diversa. En primer lugar, la dificultad para el usuario: no es tan fácil orientarse a través de un gran número de obras como pasando de un "faro" a otro, para emplear una expresión baudeleriana. Después, se puede pensar que el conocimiento de las literaturas producidas en las lenguas de difusión restringida —que es uno de los fines de una historiografía comparatista— se beneficiaría si se concediera una atención prioritaria a los "grandes autores" que representan y hasta encarnan esas literaturas: A. Strindberg es probablemente el escritor más "europeo" de todos los que ha producido Sue-

cia, como H. Ibsen en el caso de Noruega, Petöfi S. en el de Hungría, etc. Tal vez haya que detenerse algo en esas personalidades, en las que se reconoce un pueblo y a las que marcaron los países donde vivieron, en exilio voluntario o no: H. Ibsen en Alemania y en Italia, H. Mickiewicz en Francia, por ejemplo. Por último, y tal vez sobre todo, hay que examinar la situación creada por la distribución en sectores vinculados a los movimientos literarios: ¿dónde colocar las obras de A. Strindberg por ejemplo? ¿No tienen algunas su lugar en el volumen *Naturalismo*, otras en el dedicado a las *Vanguardias* y otras en el que trata del *Expresionismo*? Un problema parecido se plantea en el caso de H. Ibsen, A. Chejov, G. Hauptmann, etcétera.

Hay otra manera de plantear la cuestión del lugar del autor en una historiografía comparatista y consiste en preguntarse sobre la posible existencia de *generaciones de escritores. Es conocida la tentativa de Henri Peyre, Les générations littéraires* (1949), donde se propone una serie de periodos breves, que reagrupan cada vez a escritores activos al mismo tiempo, basándose ampliamente en los escritores franceses, pero integrando también a los originarios de Alemania, Inglaterra, España, Estados Unidos, Italia y Rusia. De hecho, sobre todo en estos dos últimos siglos, la noción de generación puede ser interesante y, por otra parte, a veces la escogen algunas historiografías nacionales: en Grecia y los Países Bajos hay una "generación de 1880" (los *tachtigers* holandeses), que casi coincide con la de la "apertura" (*gjenomnbrud*) que se observa en los países escandinavos: la pérdida de Cuba para España tiene por corolario el renacimiento de una "generación de 1898". Virginia Woolf contrapone la generación de los eduardianos —la trinidad Bennett-Galsworthy-Wells— a la de los georgianos —V. Woolf cita a Forster, D.H. Lawrence, Strachey, Joyce, Eliot ("Mr. Bennett and Mrs. Brown", 1924).

Como vemos, la noción de generación es bastante idónea para una historiografía nacional. Una historiografía comparatista es bastante más sensible a la presencia y a la acción de las obras: y son éstas las que a fin de cuentas se puede tratar de agrupar en series.

V. ¿UNA HISTORIA DE LAS LECTURAS?

Como en el capítulo dedicado a "Los estudios de recepción" contemplamos la serie de problemas que plantea esta orientación, que no se refiere sólo a las cuestiones de orden histórico, esta perspectiva la abordaremos brevemente en las páginas que siguen. Pero es obvio que la atención prestada a la circu-

lación de las obras implica recurrir a métodos particulares y escoger objetos tal vez relativamente nuevos.

En primer lugar, importa estar atentos a las repercusiones internacionales que un libro, una obra de teatro o una representación han tenido fuera de sus fronteras. Esto implica volver a examinar las dificultades que despierta el tema del lugar del autor. En efecto, si no pareció adecuado escribir nuevos capítulos sobre la creación shakespeariana o la de Zola, pareció indispensable un extenso capítulo dedicado a la proyección universal de la obra de S. Mallarmé en el volumen *El movimiento simbolista*; también encontramos de nuevo a Shakespeare en el volumen *Lumières et Romantisme* que versa sobre teatro: ¿cómo podría ignorar una historia de las literaturas en lenguas europeas el ímpetu determinante que imprimió el dramaturgo inglés al siglo XVIII, más de un siglo después de su muerte?

Aparece de inmediato una consecuencia: se pone de manifiesto un desfase entre las diferentes literaturas europeas. No todas progresan a un ritmo parecido. Los estudios de recepciones no pueden ser la única base de una historiografía comparatista, pero deben permitir establecer referencias por lo menos en dos campos. En primer lugar, en relación con la literatura del país receptor. El caso más frecuente es el del país que imita las obras extranjeras que gozan de la preferencia del público, sin dejar de crear a veces un nuevo tipo de literatura: es conocido el caso de E.T.A. Hoffmann en Francia, que sirve de verdadero desencadenante del género fantástico. Pero también es conocido el caso de los sistemas literarios que acogen al extranjero, pero sin hacer de él un modelo: Austria a fines del siglo XIX leyó a Zola y sirvió incluso de relevo para la difusión de las obras de Daudet, Goncourt, Zola (que se publicaron en los diarios vieneses), pero ni los novelistas ni los dramaturgos austriacos emprenden esta vía; la singularidad de la literatura austriaca se manifiesta por lo tanto mucho más puesto que en la misma época la literatura del imperio alemán está muy influida por el naturalismo francés.

El segundo tipo de referencia concierne a la literatura de origen: ¿qué elecciones se hicieron? Para retomar el ejemplo de Zola y del naturalismo francés, se observará que no es el país en el que los escritos teóricos y críticos del autor del *Roman expérimental* fueron traducidos antes sino donde fueron los más traducidos —Rusia—, donde la influencia del novelista francés fue mayor o más clara; a la inversa, el país que recibió antes, el primero, a Zola como maestro, y aquel en el que muchos escritores sufrieron su influencia, Italia, es también el que, salvo error, nunca se preocupó de disponer de una traducción del *Roman expérimental*. Se podría extraer la hipótesis, que habría que verificar, de que los escritos teóricos y críticos, que con frecuencia de-

sempeñan un papel tan importante en las historiografías nacionales, no son de fácil exportación.

La exportación no es obviamente el único criterio, ni siquiera un criterio decisivo para basar una eventual historia de las lecturas; pero es un elemento de un proceso más vasto, el de la *selección*. No todas las obras pasan por las mismas fronteras, y algunas, las más numerosas sin duda, nunca cruzan fronteras. Hay que mirar por lo tanto también al interior de cada espacio cultural. R. Jakobson puso de manifiesto la importancia del "presente de cultura", es decir, de lo que una sociedad en un determinado momento no sólo produce, sino también retiene, reactiva, elimina, magnifica. El estudio de las lecturas no debe limitarse a un enfoque cuantitativo de las variaciones de opinión, sino que tendría que poder poner en juego los resortes, colectivos e individuales (muchas veces estrechamente mezclados), que están en el origen de las opiniones emitidas y que remiten a todo un complejo cultural y mental: podemos referirnos al ejemplo de "Fontane lecteur de Zola", analizado en el capítulo "Los estudios de recepción".

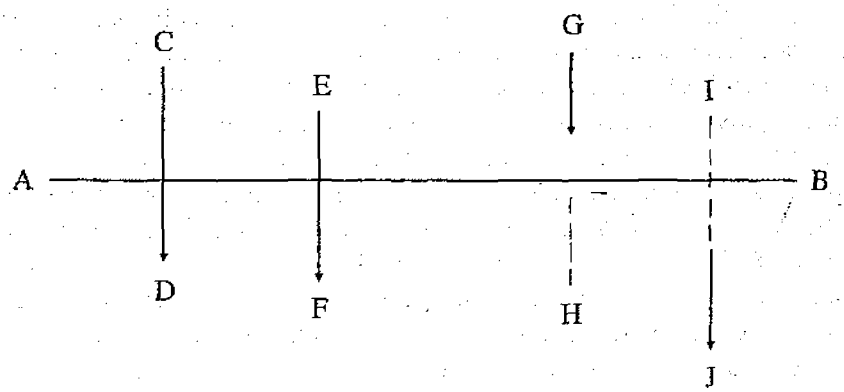
La hipótesis de base que vuelve posible, cuando no es que deseable, una historia de las lecturas, es que la lectura es un acto, no una actitud pasiva o la manifestación de un deseo de huida a un imaginario considerado más o menos peligroso; la lectura no se puede reducir sólo al disfrute individual (¡aun cuando esto solo pueda justificar la existencia de un libro!), sino que pone en juego la relación del individuo con el mundo, con la sociedad, y por ello es parte integrante de una *mentalidad* cuya investigación histórica constituye hoy uno de sus temas predilectos. Una historia de las lecturas sólo adquiere todo su sentido cuando se integra a una historia de las mentalidades, siendo ésta quizás uno de los mejores instrumentos para plantear el problema de la existencia de *una* literatura europea o de una *pluralidad* de literaturas europeas.

VI. LAS SINCRONÍAS LITERARIAS

Poner el acento en los movimientos literarios y en los fenómenos de recepción permite sin duda eludir en buena medida el peligro del "como si", denunciado en 1967 por Harald Weinrich, quien observó que existía la tendencia a escribir una historia de la literatura *como si* el destinatario de esa historia fuera el autor, es decir, haciéndola pasar por todos los estadios, comprobados o supuestos, de la confección de la obra. Queda por aparecer un nuevo peligro que ya se mencionó en la sección IV de este capítulo, y que es el de dejar de

lado obras y escritores que parecerían "marginales", ya sea porque no se inscriben en ningún movimiento, ya sea porque el público no se interesa en ellos.

Por eso tal vez no sería inútil recurrir a un tipo de investigación todavía poco representado que se inspira en las observaciones de Ferdinand de Saussure a propósito de los estudios lingüísticos: cortes sincrónicos. El autor de *Curso de lingüística general* (1915, citado en la edición de Tullio de Mauro, Payot, 1975) observa (primera parte, capítulo III) que "todas las ciencias tendrían interés en marcar más escrupulosamente los ejes sobre los que se sitúan las cosas de las que se ocupan"; distingue al efecto "el eje de las simultaneidades" y "el eje de las sucesiones". Ahora bien, aunque es obvio que una empresa historiográfica se interesa por principio en las sucesiones, tiene que plantearse la cuestión de saber si cuando se trata de literatura(s) no existe más que un eje, o si es necesario mantener varios, al menos a título de hipótesis; si además, como hemos visto, una historiografía comparatista tiende a privilegiar los movimientos, sobre todo para la época moderna y contemporánea, puede ser útil, cuando no indispensable, tener en cuenta la temporalidad propia de cada movimiento y, por consiguiente, interrogarse sobre las simultaneidades susceptibles de presentarse al historiador, lo mismo que se han podido presentar al observador contemporáneo. Se establece un esquema teórico del tipo siguiente:



La línea AB es el eje de las simultaneidades. Las líneas CD, EF, GH, IJ, etc. representan los movimientos literarios, el trazo continuo indica la duración de su manifestación y las líneas punteadas remiten a los momentos de preparación o de gestación por una parte, y a momentos de "sobrevivencia" por otra; este último fenómeno es un concepto difuso, es cierto, pero remite a esos momentos en los que no hay creación notoria, mientras que el tipo de

obras inducidos por un movimiento o una escuela sigue formando parte del horizonte de espera de los lectores o los espectadores, y hasta de los creadores (éste podría ser el caso del clasicismo francés, cuyo modelo trágico sigue siendo una referencia para el siglo XVIII en una parte de Europa, sin por ello dar lugar a obras maestras).

Se trataría por lo tanto de estudiar las proyecciones simultáneas, en un solo plano particular (materializado aquí en la línea AB), de varios fenómenos distintos. En otros términos, el objetivo consiste en determinar un periodo temporal y estudiar todas las manifestaciones que conciernen a la literatura en el seno de ese periodo. No faltan los problemas, tanto teóricos como prácticos:

1. ¿Cuál puede ser, o debe ser, el grosor del periodo temporal?

2. ¿Qué tipo(s) de periodo temporal escoger de preferencia?, ¿los más ricos, los más portadores de porvenir, los más "triviales"?

3. ¿Qué hay que estudiar en cada periodo? Es demasiado obvio que ningún equipo de investigación conseguirá estudiar todo, ni siquiera lo perteneciente a un lapso muy breve. ¿Hay que privilegiar entonces los acontecimientos más importantes, los más innovadores, pero desde qué punto de vista?, ¿y correr el riesgo de una nueva selección?

A estas preguntas prejudiciales se pueden aportar algunas respuestas:

1. El año parece ser el marco más propicio y el más simple. No obstante, hay que controlar la localización temporal de cada acontecimiento, y plantearse la cuestión de la relación entre el año civil, calendario (del 1 de enero al 31 de diciembre), y el ritmo de un "año literario", cuyo inicio parece que en muchos países occidentales es en septiembre (la *rentrée* literaria).

2. La determinación de los momentos de los cortes que hay que hacer es una operación capital. La selección de Liliane Brion-Guerry, editora de *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale* (Klincksieck, 3 vols., 1971-1973), versa expresamente sobre un momento que marca, según ella, una ruptura, manifestada por una "creación fecunda, a veces tumultuosa hasta la contradicción, de una riqueza inventiva que no es comparable con ninguna otra" (p. 8). Pero puede ser igualmente significativo escoger un año que ilustre un momento de equilibrio para estudiar, por ejemplo, el funcionamiento "normal" de un sistema literario.

3. La elección de un año u otro es inseparable de una interrogante sobre qué conviene estudiar en el lapso escogido. ¿Habría que optar, como L. Brion-Guerry, por dejarse guiar no "por criterios de valor, sino por el de la innovación" (p. 7)? Esta opción, que consiste en "analizar las tentativas —incluso inciertas e insatisfactorias— que anuncian formas nuevas más que ciertos logros que confirman concepciones anteriores" (pp. 8-9), es coherente

con su proyecto de investigar la expresión innovadora de las formas estéticas en un momento de ruptura. Al mismo tiempo, está claro que el proyecto es deliberadamente selectivo, que privilegia la creación e ignora la tradición, haciendo poco caso de la importación.

El equipo de *L'année 1913* puso el acento en lo cualitativo, un cierto tipo de cualitativo, definido por otra parte sin equívoco de antemano. Las técnicas modernas de almacenamiento de la información y de la interrogación de datos así reunidos tendrían que permitir en el futuro otros estudios en los que lo cuantitativo encontrara su lugar, un lugar de segundo plano en el que podrían llevarse a cabo investigaciones más agudas: tenemos además un ejemplo con un proyecto realizado en el marco del Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS) francés y publicado con el título *L'année 1778 à travers la presse traitée par ordinateur* (París, PUF, 1982). Entre los resultados destacan las conclusiones que Sylvain Menant extrae a propósito de "el público de poesía en 1778 según los periódicos": si bien es cierto que la poesía "ha sido arrollada y asfixiada por la política", en cambio su "público [...] es amplio sin duda alguna", en la medida en que es "un ejercicio intelectual, un juego del espíritu", a menos que no aporte "una aureola, un acabado, un brillante a lo prosaico del discurso" (*op. cit.*, p. 237); y ciertamente no es casual que el artículo —que estudiaba cuatro meses de la producción poética en ocho diarios— termine con una referencia a la "larga duración": en 1788, la poesía francesa, a la vez que se abre modestamente a las obras extranjeras que se tradujeron, no es sólo la de Delille, sino tanto, si no es que más, la de Voltaire y Boileau.

Un corte sincrónico no puede concebirse ahorrándose una teoría del tiempo histórico. Parece que la filosofía hegeliana y su metamorfosis marxista, basada en una visión homogénea del tiempo y de la historia que permite lo que Louis Althusser denominaba un "corte de esencia", no es satisfactoria; en cambio, los trabajos de Ferdinand Braudel, que precisamente pusieron de manifiesto la importancia de la "larga duración", ofrecen perspectivas más fiables cuando postulan la coexistencia de tiempos múltiples, de curvas temporales más o menos dependientes unas de otras: el papel del historiador es entonces, entre otros, justificar la distribución de los acontecimientos en esas curvas, cuya determinación se convierte en un problema crucial.

La aplicación a una historiografía literaria comparatista de estas hipótesis, que podemos reagrupar bajo el concepto "sincronías literarias", es de naturaleza tal que abre una vía interesante para intentar salvar ciertas dificultades que enfrentó el proyecto de la *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, sobre todo a partir del periodo "posromántico". En efecto, por qué no concebir diferentes cortes transversales cuya finalidad sería captar las

partes respectivas de un determinado movimiento literario, tanto desde el punto de vista de la creación como del de su impacto en los lectores, la acogida dispensada en las diferentes áreas culturales a determinada obra que goza de reputación internacional, el interés conferido eventualmente (a veces en favor de un acontecimiento particular imprevisible o inesperado) a obras del pasado, nacionales o extranjeras, que toman lugar o vuelven a tomarlo en un canon "vivo" de los grandes textos, etc. Tal vez entonces se aclararía un poco la historia de la o las literaturas europeas, desprendiendo algunas líneas de fuerza. Una sucesión de cortes sincrónicos brindaría una serie de panoramas que ponen en perspectiva acontecimientos literarios (¡noción delicada que habría que precisar!) concernientes a estéticas y hasta tiempos diferentes. ¿Hay que vislumbrar entonces algunos volúmenes "transversales" para completar la serie de los que se realizaron o están en preparación para finales del siglo XIX y el siglo XX? Vale la pena por lo menos plantearse la pregunta.

CONCLUSIÓN

En las reflexiones precedentes se han destacado las numerosas dificultades que surgen al pensar en una historiografía literaria de tipo comparatista, y estas dificultades son a la vez de orden práctico y de orden teórico. No obstante, parece que vale la pena enfrentarlas, pues un proyecto de esta índole permite ciertamente plantear de nuevo los problemas fundamentales que conciernen a la literatura.

¿Puede ser autónoma una historia de la literatura, y en qué medida? El deseo de escoger esencial y hasta exclusivamente criterios literarios conduce a interrogarse sobre qué es un "acontecimiento literario": sobre este punto no cabe duda que las diferencias de opinión y de apreciación corren el riesgo de ser las más importantes y las más decisivas en cuanto a la orientación de la historiografía. Es difícil hacer abstracción total del valor concedido a una obra literaria, valor que, además, fluctúa en el transcurso de los años y los siglos: el historiador se enfrenta sin cesar a una obligación imperiosa de objetividad —marcar con cuidado las variaciones del campo literario— y a una obligación no menos imperiosa de selección: proponer referencias que permitan comprender esas variaciones. Tomar constantemente en consideración cuatro elementos de apreciación permite al menos establecer una especie de criba previa: *creación* (nacional), *tradición* (nacional en buena medida, pero incorporando eventualmente tradiciones de origen extranjero), *importa-*

ción, selección operada por las instancias de comunicación y de selección, tal vez sea lo que puede contribuir a sentar las bases de una investigación y de una organización de los documentos. ¿Hay que agregar una noción difícil de captar y de utilizar, la de *Zeitgeist*, la mentalidad dominante de una época? La literatura es precisamente uno de sus elementos constitutivos más importantes...

La periodización sigue siendo el problema más importante que tiene que abordar una historiografía comparatista. Es inútil la expectativa de instaurar un sistema que interprete toda la historia de las literaturas europeas o en lenguas europeas, y un proyecto como el que se plantea aquí no remplazaría ni, menos aún, disminuiría al rango de ejemplo particular las historias de las literaturas nacionales. No obstante, siempre se tiene el derecho a esperar que las relaciones y las perspectivas que podrían intentarse (entre historia nacional e historia comparatista) suscitarán efectos como de estereoscopía: los salientes y los huecos obtenidos mediante confrontaciones y superposiciones tal vez permitirían apreciar mejor el lugar original que determinada área cultural ocupa en un momento dado. En un plano más elevado, una historia de esta índole se integraría sin duda a una historia cultural de los países europeos, cuya clave es de desear que siga mucho tiempo sin descubrir porque eso significaría que esta historia todavía no está agotada y que la literatura sigue estando viva.

BIBLIOGRAFÍA

I. *Algunas etapas del proyecto "Histoire comparée des littératures de langues européennes" de la* AILC:

Vajda, G.M., "Rapport relatif au projet d'une histoire de la littérature européenne", *Actes du ve Congrès de l'*AILC (Belgrado, 1967), 1969, pp. 775-792.

Remak, H.H.H., "A literary history of Europe: approaches and problems", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1968, pp. 86-91.

Vajda, G.M., y Voisine, J., "Rapport sur le projet d'histoire comparée des littératures de langues européennes", *Actes du vie Congrès de l'*AILC (Burdeos, 1970), pp. 1975, 139-142.

Vajda, G.M, "Histoire comparée des littératures de langues européennes: aboutissements et problèmes à resoudre", *Actes du viie Congrès de l'*AILC (Montreal/Ottawa, 1973), 1979, t. I, pp. 555-559.

——, "Discussion about expressionism as an international literary phenomenon", *ibid.*, t. I, pp. 561-562.

Remak, H.H.H., "Comparative history of literatures in European languages: progress and problems", *Synthesis*, 1976, pp. 11-23.
Kushner, E., "Diachrony and structure: thoughts on renewals in the theory of literary history", *Synthesis*, 1978, pp. 38-50.
—, "Historia litterarum europaearum", *neohelicon*, VIII/2 (1981), pp. 215-306 [9 colaboraciones debidas a los miembros del grupo de Bellagio, 13-18 de agosto 1979].
Weisgerber, J., "Écrire l'histoire. L'exemple de l'histoire comparée des littératures de langues européennes; principes et organisation", en M. Angenot *et al.* (comps.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, París, PUF, 1989, pp. 353-358. [*Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1994.*

II. *Estudios y trabajos de consulta:*

Béhar, H., y Fayolle, R. (comp.), *L'histoire littéraire aujourd'hui*, París, A. Colin, 1990, 188 pp.
Bourdieu, P., "Le marché des biens symboliques", *L'Année Sociologique*, 22 (1971), pp. 49-126.
—, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992, 480 pp.
Citti, P., y Détrie, M. (comp.), *Le champ littéraire*, París, Vrin, 1992, 162 pp.
Fokkema, D.W. (comp.), *Problèmes généraux de l'histoire littéraire*, Nueva York-Londres, Garland, 1985, XXI-516 pp. [= vol. I de *Actes du XE Congrès de l'AILC*, Nueva York, 1982.]
Genette, G., "Poétique et histoire", en *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp. 13-20.
Kushner, E. (comp.), *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*, Ottawa, Société Royale du Canada, 1984.
Moisan, C., *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, París, PUF, 1987, 266 pp.
—, *L'histoire littéraire*, París, PUF, 1990, 128 pp.
neohelicon, 1-2 (1973). [Actas de un coloquio metodológico de literatura comparada, Budapest, 1971.]
Œuvres & Critiques, XII/2 (1987), "Les synchronies littéraires".
Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire (Coloquio del 18 de noviembre de 1972), París, A. Colin, 1974, 128 pp.
Peyre, H., *Les générations littéraires*, París, Boivin, 1948, 266 pp.
Teesing, H.P.H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen-Batavia, Wolters, 1948.
Tynianov, J., "De l'évolution littéraire", en *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, pp. 120-137 [texto original: 1927].
Vajda, G.M., "Gibt es eine europäische Literatur neben den Nationalliteraturen/Einzelliteraturen Europas?", en *Europa Provincia Mundi [...]*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 97-104.
Weinrich, H., "Für eine Literaturgeschichte des Lesers", en *Literatur für Leser*, Stuttgart [...], Kohlhammer, 1971, pp. 23-24.

Wellek, R., *Concepts of criticism*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1963, 403 pp.
——, *Discriminations. Further concepts of criticism*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1970, x-387 pp.

Orientaciones bibliográficas

Las orientaciones que siguen no pueden pretender ser más que una vista de pájaro de los principales trabajos, que tocan un dominio inmenso. Se apoyan en los siguientes principios:

1] no duplicar las bibliografías relativas a los diferentes capítulos del texto;

2] dar la preferencia a los trabajos accesibles (a veces, en traducciones), pero sin excluir de antemano citar trabajos redactados en lenguas menos accesibles;

3] salvo caso excepcional, no incluir más que obras que tengan una visión realmente comparatista;

4] proponer una clasificación sistemática de materias y de submaterias;

5] sugerir el "modo de empleo" posible de los trabajos citados indicando sus características útiles para el investigador o el amante de la literatura.

Observación: en la presentación filiadora de las obras, [comp.] ha sido empleado sistemáticamente para nombrar las obras redactadas "bajo la dirección de" (alemán: "*herausgegeben von*"; inglés: "*edited by*"; francés: "*sous la direction de*"; italiano: "*a cura di*"; etc.).

I. BIBLIOGRAFÍAS Y REPERTORIOS

Dyserinck, H., y Fischer, M.S., *Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1985, xxx-314 pp. [3 437 entradas. Índice de materias y de nombres propios. Índice de autores.]

Baldensperger, F., y Friederich, W.P., *Bibliography of comparative literature*, Univ. of North Carolina, [1]1950, xxiv-702 pp. [Envejecido, y con un manejo poco adaptado a las investigaciones actuales. De todos modos, contiene una muy amplia información.]

Thompson Jr., G.A., *Key sources in comparative and world literature. An annotated guide to reference materials*, Nueva York, F. Ungar, 1982, xv-384 pp. [Prácticamente sólo concierne a las literaturas escritas en lenguas europeas. Materia com-

paratista, más clasificación por literaturas. Índice de nombres, de títulos, de instituciones y de temas.]

Fumat, F., *Répertoire des thèses soutenues devant les universités françaises et intéressant la littérature générale et comparée (1944-1972)*, París, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 1974, ix-126 pp. [630 entradas literarias, 34 de cine. Índice de materias y de países. "Introduction" de A.-M. Rousseau. Un "Supplément", fechado en junio de 1975, 19 pp., añade 65 referencias.]

The Chinese University of Hong-Kong, *Twentieth-century comparative literature. A sampler of representative sources in Chinese and English*, Hong-Kong, 1985, 71 + 83 pp. [Cerca de 1 000 entradas, referencias inglesas y chinas. Orientado sobre todo hacia las relaciones sinooccidentales.]

II. PRESENTACIONES DE CONJUNTO

MANUALES, RECOPILACIONES DE ARTÍCULOS, ENSAYOS
(por orden cronológico)

Posnett, H.M., *Comparative literature*, Londres, Kegan Paul, 1886, x-402 pp. [Primer "manual" de literatura comparada. Publicado como volumen LV de "The International Scientific Series". Índice de nombres y de nociones.]

Van Tieghem, P., *La littérature comparée*, París, A. Colin ([1]1931), [4]1951, 224 pp. [Bibliografía sumaria sistemática, pp. 215-221.]

Guyard, M.-F., *La littérature comparée* ([1]1951), [6]1978, 128 pp. [La primera edición contiene, pp. 5-6, un "Avant-propos" de J.-M. Carré. La 6ª edición, revisada con la ayuda de R. Lauverjat, ofrece un balance actualizado y un índice de nombres.]

Stallknecht, N.P., y Frenz, H. [comps.], *Comparative literature: method and perspective*, Carbondale, 1961, xii-318 pp. [Recopilación de ensayos. En particular: H.H.H. Remak, "Comparative literature, its definition and function", pp. 3-37. Índice de nombres y de materias.]

Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París, Gallimard, 1963, 118 pp. [Una de las primeras —vigorosas— afirmaciones del autor en relación con la literatura comparada como expresión de un humanismo (realmente) universal.]

Podestà, G., *Letteratura comparata*, Génova, Di Stefano, 1966, 106 pp. [Recopilación de ensayos.]

Pichois, C., y Rousseau, A.-M., *La littérature comparée*, París, A. Colin, 1967, 216 pp. [Importante sección de "consejos prácticos", pp. 177-209: contiene en particular una excelente bibliografía sistemática. Ed. española: *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1970.]

Brandt Cortius, J., *Introduction to the comparative study of literature*, Nueva York, Random, 1968, viii-212 pp. [Bibliografías después de cada capítulo. Bibliografía general de referencia. Índice de críticos, de autores y de títulos.]

Jeune, S., *Littérature générale et littérature comparée. Éssai d'orientation*, París, Minard, 1968, 147 pp.

Weisstein, U., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968, viii-256 pp. [Bibliografía sistemática, pp. 231-249. Índice de nombres.]

Ziegengeist, G. [comp.], *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlín, Akademie Verlag, 1968, x-379 pp. [Recopilación de una treintena de ensayos con perspectiva marxista; con acento en las relaciones germanoeslavas. Entre los autores: V.M. Zirmunskij, A. Flaker, G.M. Vajda, H. Markiewicz, G. Valcev. Índice de nombres citados.]

Aldridge, A.O. [comp.], *Comparative literature: matter and method*, Urbana-Chicago-Londres, Univ. of Illinois Press, 1969, ii-334 pp. [Breve bibliografía de conjunto.]

Dima, A., *Principii de literatura comparata*, Bucarest, 1969, 268 pp. [En rumano, con resumen en francés, pp. 257-267. Breve bibliografía, pp. 251-256.]

Gifford, H., *Comparative literature. Concepts of literature*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1969, ix-99 pp. [Breve bibliografía. En apéndice, esbozo de un programa comparatista para "posgraduados".]

Rüdiger, H. [comp.], *Zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1971, 88 pp.

Levin, H., *Grounds for comparison*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1972, x-424 pp. [Bibliografía de las obras de H. Levin. Índice.]

Fügen, H.N. [comp.], *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Dusseldorf-Viena, Econ, 1973, 272 pp. [Recopilación de artículos, seguidos por una breve bibliografía. Índice de nombres citados.]

Rüdiger, H. [comp.], *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, Stuttgart, Kohlhammer, 1973, 164 pp. [Nueve ensayos. Importante bibliografía selectiva y crítica de H.H.H. Remak, pp. 32-54.]

Prawer, S.S., *Comparative literature studies. An introduction*, Londres, Duckworth, 1973, xi-180 pp. [Bibliografía. Índice de nombres.]

Durišin, D., *Sources and systematics of comparative literature*, Bratislava, 1974, 294 pp. [Índice de nombres citados. Resumen en ruso, pp. 243-266. Traducción francesa del capítulo "Racines structurales de la littérature comparée moderne" en *Recherches Internationales à la Lumière du Marxisme*, núm. 87, 2/1976, pp. 100-125.]

Jost, F., *Introduction to comparative literature*, Indianápolis-Nueva York, Pegasus, 1974, xiii-350 pp. [Bibliografía. Índice de nombres y de títulos.]

Dyserinck, H., *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn, Bouvier, 1977, 204 pp. [Bibliografía cronológica que comprende los estudios sobre la teoría de la literatura comparada. Índice de nombres.]

Clements, R.J., *Comparative literature as academic discipline. A statement of principles, praxis, standards*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1978, xxii-342 pp. [Primera presentación de la literatura comparada como disciplina universitaria. Bibliografía. Índice de nombres. Índice de colegios y universidades.]

Janaszek-Ivanickova, H., *O wspolczesnej komparatystyce literackiej* [*De la literatura comparada contemporánea*], Varsovia, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980, 256 pp. [En polaco. Bibliografía sistemática. Índice de nombres. Índice de nociones.]

Kaiser, G.R., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand-Kritik-Aufgaben*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, vi-238 pp. [Bibliografía alfabética. Índice de nombres.]

——, *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963-1979*, Stuttgart, Metzler, 1980, vi-290 pp. [Bibliografía. Índice.]

Schmeling, M. [comp.], *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981, 196 pp. [Ocho ensayos. Bibliografía después de cada capítulo. Índice de nociones. Índice de nombres. Ed. española: *Teoría y praxis de la literatura*, Barcelona, Laia, 1984.]

Brunel, P., Pichois, C., y Rousseau, A.-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, París, A. Colin, 1983, 172 pp. [Refundición del Pichois-Rousseau de 1967. Importantes elementos de bibliografía sistemática, pp. 155-169.]

La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes, París, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 1983, v-416 pp. ["Libro blanco" de la investigación comparatista en Francia. Obra colectiva de una veintena de universitarios franceses. Dos grandes secciones: "Orientations de recherches", "Aides culturelles et linguistiques".]

Société Française de Littérature Générale et Comparée, *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée. Actes du XVI^e Congrès de la SFLGC*, t. I, 1984, 176 pp.

Durišin, D., *Theory of literary comparatistics*, Bratislava, Veda, 1984, 334 pp.

Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, 520 pp. [Bibliografía alfabética, pp. 433-496. Índice de autores y de temas, pp. 497-517.]

Étiemble, *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, París, C. Bourgois, 1988, 288 pp. [Recopilación de ensayos, de los cuales uno interesante, y crítico, "Orientation bibliografique et non bibliographie", pp. 243-277.]

Marino, A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF, 1988, 390. [Índice de nombres citados.]

Chevrel, Y., *La littérature comparée*, París, PUF, 1989. [Sustituye, en la colección "Que sais-je?", a la obra de Guyard, 1951.]

ALGUNOS BALANCES Y PUNTOS DE REFERENCIA

Retratos de comparatistas:

Marino, A., *Étiemble ou le comparatisme militant*, París, Gallimard, 1982, 262 pp.

Arcadia. Wege zur Komparatistik. [...], 1983, viii-160 pp. [Número especial de la revista alemana, dedicado a H. Rüdiger. 22 contribuciones comparatistas de todos

los países, en las que cuentan cómo siguieron los "caminos que llevan al comparatismo".]

Balances internacionales:

Weisstein, U., *Vergleichende Literaturwissenschaft. Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe C, Forschungsberichte, Bd. 2. Erster Bericht 1968-1977, Berna-Francfort, P. Lang, 1981, 218 pp. [Vista de conjunto de los años 1968-1977.]

——, "D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? The parmanent crisis of comparative literature", *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, XI/2 (junio de 1984), pp. 167-192.

La evolución en Francia:

Rousseau, A.-M., "Vingt ans de littérature comparée en France. Bilan et perspectives", *L'Information Littéraire*, 21/5 (noviembre-diciembre de 1969), pp. 199-204.

Body, J., "Les comparatismes vus de France", *Neohelicon*, I/1-2 (1973), pp. 354-359.

Pageaux, D.-H., "Dix ans de recherche en littérature générale et comparée", *L'Information Littéraire*, 32/4 (septiembre-octubre de 1980), pp. 152-154.

III. ACTAS DE CONGRESOS, MISCELÁNEAS

ACTAS DE LOS CONGRESOS DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA (AILC)
(los congresos de la AILC tienen lugar cada tres años desde 1955):

I^er^ Congreso, Venecia, 25-30 de septiembre de 1955:

Pellegrini, C. [comp.], *Venezia nelle letterature moderne*, Venecia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, [s.f.], xiii-376 pp.

II° Congreso, Chapel Hill, 8-12 de septiembre de 1958:

Friederich, W.P. [comp.], *Comparative literature*, Chapel Hill, 1959, 2 vols., xxx-728 pp. [Cinco temas: campo de estudios y metodología de la literatura comparada; movimientos, temas, géneros; relaciones Europa-América; literatura de la emigración; relaciones intereuropeas. Índice (selectivo) al final del vol. II.]

III^er^ Congreso, Utrecht, 21-26 de agosto de 1961:

Actes du III^e^ Congrès de l'AILC, 's-Gravenhague, Mouton, 1962, 368 pp. [Dos temas: literaturas de lengua no universal; terminología literaria.]

IV° Congreso, Friburgo (Suiza), 1964:

Jost, F. [comp.], *Actes du IV ^e Congrès de l'AILC*, La Haya-París, Mouton, 1966, 2 vols., 1460 pp. [Tres temas: nacionalismo y cosmopolitismo en literatura; términos y nociones literarias: imitación, influencia, originalidad; las literaturas del Extremo Oriente y sus relaciones con las literaturas occidentales. Índice de nombres.]

V° Congreso, Belgrado, 1967:

Banasevic, N. [comp.], *Actes du V ^e Congrès de l'AILC*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1969, vii-798 pp. [Tres temas: corrientes literarias como fenómenos internacionales; literatura oral y literatura escrita; las literaturas eslavas y sus interpretaciones en otras literaturas. Ponencia sobre un proyecto de historia de las literaturas europeas.]

VI° Congreso, Burdeos, 31 de agosto-5 de septiembre de 1970:

Actes du VI^e Congrès de l'AILC, Stuttgart, Kunst und Wissen, E. Bieber, 1975, 816 pp. [Cuatro temas: literatura y sociedad; las literaturas del mundo mediterráneo; las relaciones literarias Europa-África; las relaciones literarias Oriente-Occidente.]

VII° Congreso, Montreal-Ottawa, 13-19 de agosto de 1973:

Dimic, M.V., y Kushner, E. [comps.], *Actes du VII^e Congrès de l'AILC*, Stuttgart, Kunst und Wissen, E. Bieber, 1979, 2 vols., 562 y 728 pp. [Dos temas: 1] literaturas americanas: nacimiento de las literaturas americanas, influencias europeas sobre las literaturas americanas; 2] la literatura comparada hoy, teoría y práctica: periodización y articulación de la historia literaria, métodos de análisis, problemas de evaluación, problemas especiales de literatura comparada. Anexo sobre la historia comparada de las literaturas de lenguas europeas.]

VIII° Congreso, Budapest, 12-17 de agosto de 1976

Köpeczi, B., y Vajda, G.M. [comps.], *Actes du VIII^e Congrès de l'AILC*, Stuttgart, Kunst and Wissen, E. Bieber, 1980, 2 vols., 932 y 1006 pp. [Vol. I: Tres grandes cambios literarios: Renacimiento, Ilustración, principios del siglo XX. Vol. II: literaturas de diversas culturas en el siglo XX. Literatura comparada y teoría de la literatura.]

IX° Congreso, Innsbruck, 20-25 de agosto de 1979:

Konstantinovic, Z., Anderson, W., y Dietze, W. [comps.], *Les modèles classiques dans les littératures*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981, 306 pp. [= vol. I de las *Actes* del IX° Congreso.]

Konstantinovic, Z., Naumann, M., y Jauss, H.R. [comps.], *Communication littéraire et réception, ibid.*, 1980, 436 pp. [= vol. II de las *Actes* del Congreso.]
Konstantinovic, Z., Scher, S.P., y Weisstein, U. [comps.], *La littérature et les autres arts, ibid.*, 1981, 352 pp. [Cuatro materias: literatura y artes visuales; literatura y música; literatura y film; teoría y metodología. Índice de nombres citados. = vol. III de las *Actes* del Congreso.]
Konstantinovic, Z., Kushner, E., y Köpeczi, B. [comps.], *L'évolution du roman, ibid.*, 1982, 502 pp. [Cuatro materias: novela e historia; aspectos de la narrativa; novela y mito; novela y cultura de masas. = vol. IV de las *Actes* del Congreso.]

X° Congreso, Nueva York, 22-29 de agosto de 1982:

A. Balakian [editor coordinador].
Fokkema, D.W. [comp.], *Problèmes généraux de l'histoire littéraire*, Nueva York-Londres, Garland, 1985, xxi-516 pp. [= vol. I de las *Actes* del Congreso.]
Guillén, C. [comp.], *Poétiques comparées, ibid.*, 1985, xi-694 pp. [= vol. II de las *Actes* del Congreso.]
Valdés, M. [comp.], *Rapports littéraires inter-américains, ibid.*, 1985, x-304 pp. [= vol. III de las *Actes* del Congreso.]

XI° Congreso, París, 20-24 de agosto de 1985, y XII° Congreso, Munich, 22-27 de agosto de 1988:

En proceso de publicación.
El XIII^er^ Congreso se previó en Japón, en 1991, y el XIV° en Canadá en 1994.

ACTAS DE LOS CONGRESOS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
(los congresos de esta sociedad tienen lugar normalmente cada año, excepto en aquellos en los que hay congreso de la AILC).

I^er^ Congreso, Burdeos, 2-4 de marzo de 1956:

Société Nationale Française de Littérature Comparée, *Littérature générale et histoire des idées*, París, Didier, 1957, 68 pp.

II° Congreso, Lille, 30 de mayo-2 de junio de 1957:

Société Française de Littérature Comparée, *Les Flandres dans les mouvements romantique et symbolique, París, Didier, 1958, xvi-202 pp.*

III^er^ Congreso, Dijon, 1-3 de junio de 1959:

SFLC, *La France, la Bourgogne et la Suisse au XVIIIe siècle*, París, Didier, 1960, xvi-174 pp.

IV° Congreso, Toulouse, 2-4 de junio de 1960:

SFLC, *Espagne et littérature française*, París, Didier, 1961, 158 pp.

V° Congreso, Lyon, 28-30 de mayo de 1962:

SFLC, *Imprimerie, commerce et littérature*, París, Les Belles Lettres-M. Didier, 1965, xviii-230 pp.

VI° Congreso, Rennes, 23-25 de mayo de 1963:

SFLC, *Littérature savante et littérature populaire. Bardes, conteurs, écrivains*, París, Didier, 1965, xviii-210 pp.

VII° Congreso, Poitiers, 27-29 de mayo de 1965:

SFLC, *Moyen Âge et littérature comparée. I: Relations littéraires internationales au Moyen Âge; II: Présence du Moyen Âge dans les temps modernes*, París, Didier, 1967, xv-212 pp.

VIII° Congreso, Grenoble-Chambéry, 26-28 de mayo de 1966:

SFLC, *L'italianisme de France au XVIIe siècle*, París, Didier, 184 pp.

Las *Actas* de los congresos IX° (Saint-Cloud, 1969), X° (Aix-Aviñón, 1971), XI° (Estrasburgo, 1972) y XII° (Nancy-Metz, 1975) no han sido publicadas.

XIII^er Congreso, Tours-Orléans, 27-29 de mayo de 1976:

"Poétique de la Renaissance et poétique du xx^e siècle", *Revue de Littérature Comparée*, 51/2 (abril-junio de 1977), pp. 134-306.

XIV° Congreso, Limoges, 23-27 de mayo de 1977:

Mythes, images, représentations, París-Limoges, Trames-Didier, 1981, 448 pp.

XV° Congreso, Caen, 20-22 de diciembre de 1978:

L'histoire des religions dans le mouvement symboliste européen (1880-1930), s.l., s.f., 132 pp.

XVI° Congreso, Montpellier, 18-21 de septiembre de 1980:

Société Française de Littérature Générale et Comparée, *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée* [...], t. I, 176 pp. *Le Sud:*

mythes, images, réalités [...], t. II, 518 pp. [paginación continua de los dos tomos], s.l., 1984.

XVII° Congreso, Niza, 1981:

Trois figures de l'imaginaire littéraire: les odyssées, l'héroïsation du personnage historique, les sciences et le savant, París, Les Belles Lettres, 1982, 308 pp.

XVIII° Congreso, Lille, 28-29 de septiembre-1 de octubre de 1983:

Université de Picardie, *Lectures, systèmes de lectures*, París, PUF, 1984, 154 pp.

XIX° Congreso, Grenoble, 1984:

Exil et littérature, Grenoble, ELLUG, 1986, 302 pp.

XX° Congreso, Aix-en-Provence, 24-26 de septiembre de 1986:

Art et littérature, Université de Provence, 1988, 633 pp.

XXI^er Congreso, Toulouse, 22-24 de septiembre de 1987:

Fins de siècle, Université de Toulouse-Le Mirail (en prensa).

El XXII° Congreso se celebró en Nantes, en 1989.

MISCELÁNEAS

Las "Misceláneas" (al. "*Festschriften*"; fr. "*Mélanges*") —recopilaciones de estudios originales dedicados a universitarios— son cada vez más frecuentes. Para conocer su contenido es indispensable referirse a:

Leistner, O., *Internationale Bibliographie der Festschriften von den Anfängen bis 1979* [Bibliografía Internacional de Misceláneas desde los orígenes hasta 1979], Osnabrück, F. Dietrich-Biblio, 21984-1986, 2 vols., 812 y 968 pp. [Clasificación alfabética de homenajeados. Se anuncia un tercer volumen con un índice general.]

Zeller, O. y W. [comps.], *Internationale Jahresbibliographie der Festschriften* [*Bibliografía internacional anual de Misceláneas*], Osnabrück, F. Dietrich, 1982→ obras aparecidas en 1980. [Para cada conjunto de volúmenes anuales: orden alfabético de homenajeados; dominios del conocimiento; palabras clave; índice de palabras clave de las contribuciones; autores de las contribuciones.]

La lista, selectiva, que sigue está ordenada cronológicamente (fechas de publicación de las Misceláneas). Cuando sólo figura el nombre del homenajeado, el volumen se presenta bajo el título "*Mélanges (offerts à)* [...]", "*Festschrift (für)* [...]", "*Studies in honour* [...]", etcétera.

Charles Andler: Estrasburgo, Publ. de la Fac. des Lettres, 1924, 444 pp.

Fernand Baldensperger: París, H. Champion, 1930, 2 vols., 382 y 398 pp. [Con lista cronológica de las publicaciones de F. Baldensperger al 1 de septiembre de 1927.]

Henri Hauvette: París, Les Presses Françaises, 1934, xxxix-846 pp. [Bibliografía de los trabajos de H. Hauvette. Índice de materias que contiene los nombres de los autores y de los personajes estudiados.]

Henri Lichtenberger: *Goethe et son temps. Wagner et son temps. L'Allemagne contemporaine*, París, Stock, 1934, 448 pp.

Erich Strich: Muschg, W. [comp.], *Weltliteratur* [...], Berna, Francke, 1952, 184 pp. [Bibliografía de los escritos de E. Strich.]

Jean-Marie Carré: *Connaissance de l'étranger*, París, Didier, 1964, xx-528 pp. [Bibliografía de la obra de J.-M. Carré. Serie de estudios alrededor de "Voyages, images, mirages", pp. 119-524.]

Herbert Dieckmann: Friedrich, H., y Schalk, F. [comps.], *Europäische Aufklärung* [...], Munich, Fink, 1967, 346 pp. [Índice de nombres. Índice de materias.]

Theodore Besterman: *The age of Enlightenment* [...], Edimburgo-Londres, Oliver & Boyd, 1967, xii-468 pp. [Apreciación bibliográfica sobre la obra de T. Besterman. Índice de nombres.]

Kurt Wais: Tubinga, Niemeyer, 1972, x-406 pp.

Jan Kamerbeeck Jr.: Fokkema, D.W., Kunne-Ibsch, E., y Van Zoest, A.J.A. [comps.], *Comparative poetics. Poétique comparative. Vergleichende Poetik*, Amsterdam, Rodopi, 1978, 312 pp.

André Monchoux: *Annales-Littératures*, 14 (1979), número especial, Publ. de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, xii-380 pp.: "La littérature, lieu de connaissance et d'amitié entre les peuples".

René Étiemble: *Le mythe d'Étiemble. Hommages, études et recherches*, París, Didier, 1979, 366 pp. [Bibliografía de los escritos de Étiemble, pp. 333-364.]

Roland Mortier: Trousson, R. [comp.], *Thèmes et figures du Siècle des Lumières*, Ginebra, Droz, 1980, iv-344 pp. [Bibliografía de los trabajos de R. Mortier, pp. 7-25.]

Elisabeth Frenzel: Bisanz, A.J., y Trousson, R. [comps.], *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, Stuttgart, Kröner, 1980, 2 vols., viii-178 y vi-178 pp.

Zoran Konstantinovic: Rinner, F., y Zerinschek, K. [comps.], Komparatistik: Theoretische Überlegungen und süd-osteuropäische Wechselseitigkeit, Heidelberg, Winter, 1981, 512 pp.

Ettore Paratore: *Letterature comparate. Problemi e metodo* [...], Bolonia, Pàtron, 1981, 4 vols. xliv-2020 pp.

György Mihály Vajda: *Comparative literature studies*, Szeged, J. Attila, 1983, 320 pp. [Bibliografía selectiva de los trabajos de G.M. Vajda, pp. 303-319.]

René Wellek: Strelka, J. [comp.], *Literary theory and criticism*, Berna-Francfort, P. Lang, 1984, 1462 pp.

Pierre Grappin: Moes, J., y Valentin, J.-M. [comps.], *De Lessing à Heine. Un siècle de relations littéraires et intellectuelles entre la France et l'Allemagne. Actes du Colloque tenu à Pont-à-Mousson, sept. 1984*, París, Didier, 1985, 340 pp. [Índice de nombres de personas y de obras citadas.]

Charles Dédéyan: *De Shakespeare à Michel Butor*, París, Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 1985, 154 pp.

Claude Pichois: *Du romantisme au surnaturalisme* [...], Neuchâtel, La Baconnière, 1985, 396 pp. [Bibliografía de los trabajos de C. Pichois, pp. 363-387.]

Jacques Voisine: *Neohelicon*, XII/1 (1985), "Instructio litterarum", 292 pp.

Henry H.H. Remak: Riesz, J., Boerner, P., y Scholz, B. [comps.], *Sensus communis. Contemporary trends in comparative literature. Panorama de la situation actuelle en littérature comparée*, Tubinga, G. Narr, 1986, xii-464 pp.

Roger Bauer: Heftrich, E., y Valentin, J.-M. [comps.], *Gallo-germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur*, Nancy, Presses Univ. de Nancy, 1986, 322 pp.

J.P. Stern: Boyle, N., y Swales, M. [comps.], Realism in European literature, Cambridge Univ. Press, 1986, 216 pp.

IV. ALGUNAS "HERRAMIENTAS BÁSICAS"

CUADROS CRONOLÓGICOS

Van Tieghem, P. [comp.], *Répertoire chronologique des littératures modernes*, París, E. Droz, 1935, 414 pp. [De 1455 a 1900. Índice de autores, de títulos de obras anónimas, de periódicos. Se refiere a la literatura de Europa y de América.]

Spemann, A., *Vergleichende Zeittafel der Weltliteratur vom Mittelalter bis zur Neuzeit 1150-1939*, Stuttgart, Spemann, 1951, 160 pp. [Cerca de 11 000 títulos. Índice de nombres de autores. Títulos de las obras en idiomas "raros" traducidos al alemán.]

Brett-James, A., *The triple stream. Four centuries of English, French and German literature 1531-1930*, Cambridge, Bowies & Bowies, 1953, x-178 pp. [Para cada año: nacimientos, muertes, obras de las tres literaturas tratadas. Índice por títulos (en VO) y por países. Índice de autores por países.]

BIOGRAFÍAS

Generales:

Grimal, P. [comp.], *Dictionnaire des biographies*, París, PUF, 2 vols., 1564 pp. [Expresamente orientado hacia el "pensamiento occidental". Personalidades vivas excluidas. Breves noticias seguidas por indicaciones bibliográficas.]

Lobies, J.-P. y F.-P. [comps.], *Index bio-bibliographicus notorum hominum*, Osnabrück, Biblio, 1973 → [Trabajo gigantesco, en curso.]

Acerca de los escritores:

Laffont, R., y Bompiani, V. [comps.], *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, París, SEDE, 1956, 2 vols., 736 y 718 pp. [Reed., con puesta al día y bibliografías, París, R. Laffont, 1979.]

Queneau, R. [comp.], *Les écrivains célèbres*, París, Mazenod, 1966, 3 vols., 496, 482 y 646 pp. [En cada vol.: repertorio histórico e índice de escritores citados. T. I: antiguo Oriente, hebreos, Grecia, Evangelios, bárbaros, Islam, India, China, Japón, América. T. II: Europa medieval, Renacimiento, Europa clásica. T. III: de Goethe a Proust.]

Clancier, G.-E. [comp.], *Les écrivains contemporains*, París, Mazenod, 1965, 764 pp. [Con un "Essai d'un répertoire historique des écrivains contemporains". Índice de escritores citados.]

Kunitz, S.J., y Haycraft, H. [comps.], *Twentieth century authors. A biographical dictionary of modern literature*, Nueva York, Wilson, [1]1942, ix-1578 pp. [1 850 biografías, 1 700 retratos.]

Kunitz, S.J., y Colby, V. [comps.], *Twentieth century authors. First supplement*, Nueva York, Wilson ([1]1955), [4]1967, x-1124 pp. [Indica la pronunciación de los nombres de autores.]

DICCIONARIOS ACERCA DE LA LITERATURA

Laffont, R., y Bompiani, V. [comps.], *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, París, SEDE, 1952-1954, 4 vols., 656, 680, 752 y 760 pp. [Cerca de 16 000 obras, clasificadas por título en francés. Un "Volume des index", complementario, 1955, 294 pp., comprende: un índice de autores (con lista alfabética de obras citadas), un índice de ilustraciones, tablas cronológicas del siglo XVIII a.C. a fines del siglo XIX."]

——, Dictionnaire des œuvres contemporaines de tous les pays, París, SEDE, 1968, viii-766 pp. [Forma el vol. 5 del *Dictionnaire* precedente. Comprende las obras de autores muertos después de 1955 y vivos nacidos antes de 1910.]

Van Tieghem, P., y Josserand, P. [comps.], *Dictionnaire des littératures*, París, PUF, 1968, 3 vols., 4 350 pp. [Entradas alfabéticas de autores y de obras anónimas,

más entradas sobre las literaturas nacionales y algunas grandes nociones literarias. Algunas indicaciones bibliográficas (dando en particular las adaptaciones cinematográficas). Bibliografías generales al fin del volumen. Índice general de nombres. Casi 20 000 escritores citados.]

Kindlers Literatur Lexikon, Zurich, Kindler, 1965-1972, 7 vols. (un vol. suplemento, 1974). [Clasificación alfabética de títulos (en VO), con indicación de las ediciones y de las traducciones alemanas. Bibliografía después de cada artículo. Índice de autores, de anónimos, de obras colectivas.]

Demousin, J. [comp.], *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, París, Larousse, 1985-1986, 2 vols., xii-1864 pp. [Bibliografías a fin de vol.]

Clarac, P. [comp.], *Dictionnaire universel des lettres*, París, SEDE, 1961, viii-952 pp. [Más de 4 000 artículos: autores (cerca de 1 500), obras (cerca de 2 200), términos literarios, grandes corrientes (cerca de 600). Algunas breves indicaciones bibliográficas después de ciertos artículos.]

Wilpert, G. von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner, ^{6}1979, viii-928 pp. [Bibliografía al final de cada artículo.]

Smith, H. [comp.], *A dictionary of modern European literature*, Londres, Oxford University Press, ^{1}1947, 900 pp.

Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert, Friburgo-Basilea-Viena, Herder, 2 vols., t. I, ^{2}1960, 1094 pp., t. II, 1961, 1326 pp. [Entradas: autores y materias. Índice general de nombres propios.]

Bede, J.-A., y Edgerton, W.B. [comps.], *The Columbia dictionary of modern European literature*, Nueva York, Columbia Univ. Press, 1980, xxi-896 pp.

Laffont, R., y Bompiani, V. [comps.], *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, París, SEDE, ^{1}1960, 668 pp. [Reed. París, R. Laffont, 1984.]

PROBLEMAS DE TERMINOLOGÍA

Ruttkowski, W.V. [comp.], *Nomenclator litterarius*, Berna-Munich, 1980. [Cerca de 3 000 términos literarios en 7 lenguas: alemán, inglés, español, francés, italiano, holandés y ruso.]

Dictionnaire international des termes littéraires, en curso de publicación. [Seis fascículos aparecidos: "L", La Haya, Mouton, 1973, y "Académie"-"Dialectique", Berna, Francke, 1980-1986. Fundado por R. Escarpit y dirigido, desde 1987, por J.-M. Grassin.]

ARTES DEL ESPECTÁCULO

Enciclopedia dello spettacolo, Roma, *Le Maschere*, 9 vols., 1954-1962, con un vol. de puesta al día, 1963; un vol. de puesta al día para 1955-1965, Roma, Unione

Editoriale, 1966; un vol. de repertorio e índice, Roma, Unione Editoriale, 1968. [Títulos y autores. Trabajo monumental.]
Hartnoll, P. [comp.], *The Oxford companion to the theatre*, Londres, Oxford Univ. Press, [3]1967, xv-1088 pp. [Ilustraciones. Bibliografía sistemática, pp. 1029-1074.]
Anderson, *et al.*, *A handbook of contemporary drama*, Londres, Pitman, 1971, vi-506 pp. [Entradas: autores, piezas, nociones, países.]
Matlaw, M., *Modern world drama. An encyclopedia*, Londres, Secker-Warburg, 1972, xxi-960 pp. [Índice de personajes. Índice de títulos, autores, países, términos dramáticos.]
Dumur, G. [comp.], *Histoire des spectacles*, París, Gallimard, 1965, xx-2010 pp. [Cuadros cronológicos. Índice de nombres y de obras. Dentro de la "Encyclopédie de la Pléiade".]

V. PROBLEMAS DE POÉTICA / POÉTICA DE LOS GÉNEROS

GÉNEROS LITERARIOS

Poétique, 32 (noviembre de 1977). [Contiene, además de una presentación general por G. Genette, traducciones de ensayos de K. Viëtor y R. Scholes.]
Rüdiger, H. [comp.], *Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenchaft*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1974, viii-92 pp. [Tres comunicaciones para una sesión de la Sociedad alemana de literatura general y comparada, 23-24 de junio de 1972.]
Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986, 318 pp. [Índice de nombres. Trad. de *Logik der Dichtung*, [1]1957.]

POESÍA

Cerrato, L., *Ensayos sobre poesía comparada*, Buenos Aires, Botella, 1985, 104 pp. [Cuatro ensayos.]

NOVELA *(de una bibliografía inmensa...)*

Una introducción:

Bourneuf, R., y Ouellet, R., *L'univers du roman*, París, PUF, [1]1972, 232 pp. [Bibliografía, pp. 209-220. Índice de autores citados. Índice de temas. Ed. española: *La novela*, Barcelona, Ariel, [4]1985.]

Dos "clásicos":

Auerbach, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, París, Gallimard, 1968, 562 pp. [De Homero a Virginia Woolf. Esencialmente centrado, pero no exclusivamente, en la novela. Índice de nombres y de nociones. Traducción del original alemán aparecido en 1946. Ed. esp.: *Mimesis: la representación de la realidad occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.]*

Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, París, Gallimard ([1]1972), 1976, 364 pp. [Ed. esp.: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.]

"Narratología" y análisis del relato:

Communications, 8 (1966), 172 pp.: "Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit".

Brémond, C., *Logique du récit*, París, Seuil, 1973, 350 pp. [Con un "índice alfabético de los procesos".]

Genette, G., *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, 129 pp. [Bibliografía (estudios posteriores a 1972), pp. 113-119.]

Stanzel, F.K., *A theory of narrative*, Cambridge Univ. Press, 1984, xvi-308 pp. [Bibliografías. Índice de autores citados. Trad. del original alemán, 1979.]

Tiempo y novela:

Weinrich, H., *Le temps*, París, Seuil, 1973, 334 pp. ["Selección bibliográfica", pp. 317-322. Índice de nociones. Índice de nombres citados. Trad. de *Tempus*, [1]1964. Ed. esp.: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.]

Ricœur, P., *Temps et récit*, París, Seuil, 3 vols., t. I, 1983, 332 pp.; t. II: *La configuration du temps dans le récit de fiction*, 1984, 238 pp.; t. III: *Le temps raconté*, 1985, 430 pp. [En el t. III: Bibliografía de autores citados, pp. 395-412. Índice temático. Índice de nombres (todas las indicaciones cubren al conjunto de los tres vols.). Ed. esp.: *Tiempo y narración*, 3 vols., Madrid, Cristiandad, 1987.]

Algunos tipos particulares de novela:

Heidenreich, H. [comp.], *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, xvii-502 pp. [Bibliografía, pp. 479-501.]

Souiller, D., *Le roman picaresque*, París, PUF, 1980, 128 pp. [Bibliografía sumaria. Ed. esp.: *La novela picaresca*, México, FCE, 1985.]

Tadié, J.-Y., *Le roman d'aventures*, París, PUF, 1982, 244 pp. [Ed. esp.: *La novela de aventuras*, México, FCE, 1989.]

CUENTO

Scherf, W., *Lexikon der Zaubermärchen*, Stuttgart, Kröner, 1982, 538 pp. [Índice de motivos y de autores y de obras anónimas.]
Klotz, V., *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, Stuttgart, Metzler, 1985, 412 pp. [Estudio del "cuento literario" en cinco literaturas europeas. Bibliografía, pp. 401-409. Índice de nombres.]

TEATRO

Girard, G., Ouellet, R., y Rigault, C., *L'univers du théâtre*, París, PUF, 1978, 230 pp. [Bibliografía, pp. 202-221. Índice de nombres. Índice de temas.]
Szondi, P., *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Lausana, L'Âge de l'Homme, 1983, 146 pp. [Original alemán: 1956.]
Klotz, V., *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Hanser, [1]1969, 264 pp. [Bibliografía, pp. 261-263.]

LITERATURA "POPULAR"

Università degli Studi di Trieste [...] / Universität für Bildungswissenschaft Klagenfurt [...] [comps.], *"Trivialliteratur"? Letterature di massa e di consumo*, Trieste, Lint, 1979, 506 pp. [Actas de un encuentro que tuvo lugar en Trieste en octubre de 1978. Textos en versión italiana.]
Guise, R., y Neuschäfer, H.J. [comps.], *Richesses du roman populaire*, Nancy, Centre de Recherche sur le Roman Populaire, 1986, 436 pp. [Actas de un coloquio que tuvo lugar en Pont-à-Mousson, octubre de 1983.]

OTROS "GÉNEROS"

Madelénat, D., *La biographie*, París, PUF, 1984, 222 pp. [Bibliografía, pp. 209-214. Índice de biógrafos, de críticos y de obras biográficas colectivas.]
——, *L'épopée*, París, PUF, 1986, 264 pp. [Bibliografía, pp. 252-261. Índice sumario.]
Tadié, J.-Y., *La critique littéraire au XXe siècle*, París, Belfond, 1987, 318 pp. [Bibliografía metódica. Índice de nombres. Panorama de la crítica contemporánea, francesa y extranjera.]
Versins, P., *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausana, L'Âge de l'Homme, 1972, 998 pp.

DOS GRANDES ESTUDIOS "FUERA DE SERIE"

Frye, N., *Anatomie de la critique*, París, Gallimard, 1969, 454 pp. [Glosario. Índice de nombres y de obras citadas. Trad. del original inglés, 1957.]
Girard, R., *La violence et le sacré*, París, Grasset, 1972, 452 pp. [Bibliografía, pp. 447-451. Ed. esp.: *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.]

HITOS DE UNA POÉTICA ORIENTAL-OCCIDENTAL

Dominio en el que las investigaciones comparatistas son particularmente activas. Entre las publicaciones recientes (además de las comunicaciones presentadas en los congresos IV°, VI° y X° de la AILC, véanse pp. 352 y 353):

Deeney, J.J. [comp.], *Chinese-Western comparative literature theory and strategy*, Hong-Kong, The Chinese University Press, 1980, 201 pp.
Jullien, F., *La valeur allusive: des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'alterité interculturelle)*, París, Maisonneuve, 1985, 312 pp.
Aldridge, A.O., *The reemergence of world literature: a study of Asia and the West*, Newark, 1986, ix-232 pp.
Gálik, M., *Milestones in Sino-Western literary confrontation (1898-1979)*, Wiesbaden O. Harrassowitz, 1986, 286 pp. [Bibliografía, pp. 267-278.]
Revue de Corée, verano de 1986; "Relations entre la Corée et la France".
Détrie, M., "Publications récentes concernant l'Extrême-Orient", *Revue de Littérature Comparée*, 1988/1, pp. 67-80. [Balance, en una perspectiva comparatista, de muchas publicaciones (1982-1986) que se refieren a China y Japón.]

La revista *Extrême-Orient Extrême-Occident. Cahiers de Recherches Comparatives*, fundada en 1982 y dirigida por F. Jullien, ofrece interesantes perspectivas en este dominio (10 números aparecidos hasta 1988).

VI. HISTORIA LITERARIA

PROBLEMAS DE UNA HISTORIA LITERARIA COMPARADA

Neohelicon, 8/2 (1981): "Historia litterarum europaeaum", pp. 217-306. [Informe de una reunión de trabajo, Bellagio, 13-18 de agosto de 1979, consagrada a la historia literaria de las literaturas de lenguas europeas (veáse *infra*).]

Guillén, C., *Literature as system. Essays toward the theory of literary history*, Princeton Univ. Press, 1971, ix-528 pp. [Recopilación de ensayos. Índice de nombres y de materias.]

LA HISTORIA COMPARADA DE LAS LITERATURAS DE LENGUAS EUROPEAS

La Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC) inició un amplio proyecto con este título. Han sido publicados:

Klaniczay, T., Kushner, E., y A. Stegmann [comps.], *L'époque de la Renaissance. I. L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, 594 pp.

Vajda, G.M. [comp.], *Le tournant du siècle des Lumières 1760-1820. Les genres en vers des Lumières au romantisme*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, 684 pp. [Índice de nombres. Índice de títulos.]

Balakian, A. [comp.], *The symbolist movement in the literature of European languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, 732 pp. [Bibliografía sistemática, pp. 699-717. Índice de nombres.]

Weisstein, U. [comp.], *Expressionism as an international literary phenomenon*, París-Budapest, Didier-Akadémiai Kiadó, 1973, 360 pp. [Bibliografía crítica. Índice de nombres.]

Weisberger, J. [comp.], *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2 vols., 1984, 1216 pp. [T. I: *Histoire*; t. II: *Théorie*. Bibliografía sistemática (junio de 1979), pp. 1155-1187. Índice de nombres.]

Gérard, A.S. [comp.], *European-language writing in Sub-Saharan Africa*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, 2 vols., 1290 pp. [Bibliografía de trabajos sobre la literatura africana, pp. 1239-1267. Índice de nombres.]

La serie prevé otros volúmenes (redactados en inglés y en francés) que van del Renacimiento a nuestros días.

HISTORIAS LITERARIAS INTERNACIONALES

Van Tieghem, P., *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, París, A. Colin, 1941, 422 pp. [Índice de autores y de obras anónimas. Ed. esp.: *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Arimany, ^{2}1967.]

Friederich, W.P., y Malone, D., *Outline of comparative literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill*, Chapell Hill, 1954, 452 pp. [Panorama de las literaturas occidentales. Índice de nombres.]

See, K. von [ed. general], *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Wiesbaden, 23 vols. aparecidos, 1978-1984. [Se prevén 25 volúmenes. De los orígenes a nuestros días. Numerosas indicaciones bibliográficas en cada vol. Índice de nombres y de obras.]

Kindermann, H., *Theatergeschichte Europas*, Salzburgo, O. Muller, 1959-1974, 10 vols. [De la Antigüedad al impresionismo. En cada vol.: bibliografía, cronología, índice de lugares, de nombres y de títulos, de nociones.]

Fechter, P., *Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1956-1958, 3 vols., 512, 558 y 544 pp. [Del barroco a la época contemporánea. En cada vol.: índice de nombres y de nociones, de actores y de directores de escena.]

Berdinkov, G.P., y Vipper, J.B. [comps.], *Istorija vserminoj literatury*, Moscú, Nauka, 1983 → [En ruso: *Historia de la literatura mundial.* Cuatro vols. aparecidos, que tratan de los orígenes al siglo XVII. Se prevén una docena de volúmenes.]

ALGUNOS HITOS DE UNA HISTORIA LITERARIA COMPARATISTA
(por orden cronológico de las épocas tratadas y limitados a las literaturas de lenguas europeas)

Curtius, E.R., *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, París, Agora, 1986, 2 vols., 502 y 494 pp. [Reed. de la trad. franc. Fecha del original alemán: 1948. Ed. esp.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, ^{3}1976.]

Balachov, N.I., Klaniczay, T., y Mikhailov, A.D. [comps.], *Littérature de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, 486 pp.

Stamm, R. [comp.], *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Berna, 1956, 446 pp. [14 ensayos. No se limita a la literatura.]

Rousset, J., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*, París, J. Corti, 1968, 276 pp. ["Esquisse d'un bilan", pp. 247-256. Índice de nombres.]

Cassirer, E., *La philosophie des Lumières*, París, Fayard, ^{1}1966, 352 pp. [Índice. Original alemán: ^{1}1932.]

Hazard, P., *La pensée européenne au XVIIIe siècle de Montesquieu à Lessing*, París, Boivin, 1946, 3 vols., 376, 302 y 156 pp. [Vol. 3: Notas y referencias. (Reed.: París, Fayard, 1963, 472 pp.) Ed. esp.: *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.]

Van Tieghem, P., *Le romantisme dans la littérature européenne* (^{1}1948), París, A. Michel, 1969, 536 pp. [Bibliografía. Índice de nombres de autores y de revistas.]

Hemmings, F.W.J. [comp.], *The age of realism*, Penguin Books, ^{1}1974, 416 pp. [Tabla cronológica. Bibliografías. Índice de autores y de obras.]

Boyer, R.D., *Realism in European theatre and drama 1870-1920. A bibliography*, Westport-Londres, Greenwood, 1979, xxviii-236 pp. [Sección general, más clasificación por países y por autores. 2 852 entradas. Índice de autores y de críticos.]

Chevrel, Y., *Le naturalisme*, París, PUF, 1982, 234 pp. [Bibliografía sistemática. Índice de nombres. Índice de obras.]

Brion-Guerry, L. [comp.], *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, París, Klincksieck, 1971-1973, 3 vols., 1292 y 610 pp.

Albérès, R.-M., *L'aventure intellectuelle du XXe siècle. Panorama des littératures européennes: 1900-1970*, París, A. Michel, [4]1969, 512 pp. [Tablas cronológicas. Índice de autores citados.]

Calinescu, N., y Fokkema, D. [comps.], *Exploring postmodernism* [...], Amsterdam-Filadelfia, J. Benjamins, 1987, viii-270 pp. [Referencias bibliográficas. Índice de nombres.]

LAS PROPOSICIONES DE ÉTIEMBLE

Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard, 1974, 290 pp. [Con un ensayo inicial: "Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*?", pp. 13-35. Ed. española: *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977.]

——, *Quelques essais de littérature universelle*, París, Gallimard, 1982, 452 pp.

LOS HITOS CRÍTICOS DE R. WELLEK

Wellek, R., *Concepts of criticism*, edited and with an introduction by Stephen G. Nichols Jr., New Haven-Londres, Yale Univ. Press, ([1]1963), [4]1967, xv-404 pp. [Índice de nombres. Índice de nociones.]

——, *A history of modern criticism: 1750-1950*, Londres-New Haven, 1955-1986, 6 vols. aparecidos [T. I: *The later eighteenth century*; t. II: *The romantic age*; t. III: *The age of transition*; t. IV: *The later nineteenth century*; t. V: *English criticism*, 1900-1950; t. VI: *American criticism 1900-1950*. En cada vol.: tablas cronológicas, índices de nombres y de materias. Ed. española: *Historia de la crítica moderna*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1988.]

VII. TEMAS, MITOS, MOTIVOS...

PROBLEMAS DE MÉTODO

Además del volumen de *Actes* del XIV[e] Congreso de la SFLGC (Limoges, 1977) (véase *supra*, p. 354):

Frenzel, E., *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, [2]1966, vii-116 pp.

Trousson, R., *Thèmes et mythes: questions de méthode*, Bruselas, Éd. Univ. de Bruxelles, 1981, 146 pp.

DICCIONARIOS Y REPERTORIOS

Bonnefoy, Y. [comp.], *Dictionnaire des mythes et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, París, Flammarion, 1981, 2 vols., xxiv-618 y 586 pp. [Cuadro de materias tratadas. Bibliografías al final de los artículos. Índice selectivo de nombres y de materias.]

Frenzel, E., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, [2]1963, xv-670 pp. [Bibliografía después de cada artículo. Ed. esp.: *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.]

——, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, [2]1980, xvi-868 pp. [Bibliografía al final de los artículos. Índice de nombres y de obras. Ed. esp.: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.]

Brunel, P. [comp.], *Dictionnaire des mythes littéraires*, Le Rocher, 1988, 1436 pp.

ALGUNOS TRABAJOS

Henning, H., *Faust-Bibliographie*, Berlín-Weimar, Aufbau, 1966-1976, 5 vols. [Trabajo monumental. T. I: Antes de 1790; t. II (en 3 vols.): En torno al *Fausto* de Goethe; t. III: Contemporáneos y sucesores de Goethe.]

Rougemont, D. de, *L'amour et l'Occident* ([1]1939), París, Plon, 1972, 446 pp. [El "mito de Tristán". Bibliografía. Índice de nombres citados. Ed. esp.: *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, [4]1986.]

Étiemble, *Le mythe de Rimbaud*, París, Gallimard, t. I, 1954, 536 pp.: Genèse du mythe; t. II, 1952, 504 pp.: *Structure du mythe* ("Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée de nombreux passages censurés en 1952", 1961, 452 pp.); t. IV, 1961, 236 pp.: *L'année du centenaire*.

Trousson, R., *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz, [2]1976, 2 vols., 564 pp. [Lista de textos utilizados, pp. 491-512. Bibliografía, pp. 513-541. Índice de "principales nombres citados".]

Steiner, G., *Les Antigones*, París, Gallimard, 1986, 352 pp. [Índice de nombres. Ed. esp.: *Las Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1987.]

Brunel, P., *Le mythe d'Electre*, París, A. Colin, 1971, 400 pp. [Cronología. Bibliografía. Iconografía, discografía, filmografía. Índice de autores.]

——, *Pour Electre*, París, A. Colin, 1982, 192 pp. [Continuación parcial de la obra precedente.]

Tulard, J., *Le mythe de Napoléon*, París, A. Colin, 1971, 240 pp. [Bibliografía. Filmografía. Discografía. Índice de los creadores del mito.]

Astier, C., *Le mythe d'Œdipe*, París, A. Colin, 1974, 252 pp. [Cronología. Bibliografía.]

Brunel, P., *Le mythe de la métamorphose*, París, A. Colin, 1974, 304 pp. ["Petit dictionnaire de la métamorphose", pp. 274-283. Bibliografía.]

Albérès, R.-M., *L'aventure intellectuelle du XXe siècle. Panorama des littératures européennes: 1900-1970*, París, A. Michel, [4]1969, 512 pp. [Tablas cronológicas. Índice de autores citados.]

Calinescu, N., y Fokkema, D. [comps.], *Exploring postmodernism* [...], Amsterdam-Filadelfia, J. Benjamins, 1987, viii-270 pp. [Referencias bibliográficas. Índice de nombres.]

LAS PROPOSICIONES DE ÉTIEMBLE

Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard, 1974, 290 pp. [Con un ensayo inicial: "Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*?", pp. 13-35. Ed. española: *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977.]

——, *Quelques essais de littérature universelle*, París, Gallimard, 1982, 452 pp.

LOS HITOS CRÍTICOS DE R. WELLEK

Wellek, R., *Concepts of criticism*, edited and with an introduction by Stephen G. Nichols Jr., New Haven-Londres, Yale Univ. Press, ([1]1963), [4]1967, xv-404 pp. [Índice de nombres. Índice de nociones.]

——, *A history of modern criticism: 1750-1950*, Londres-New Haven, 1955-1986, 6 vols. aparecidos [T. I: *The later eighteenth century*; t. II: *The romantic age*; t. III: *The age of transition*; t. IV: *The later nineteenth century*; t. V: *English criticism*, 1900-1950; t. VI: *American criticism 1900-1950*. En cada vol.: tablas cronológicas, índices de nombres y de materias. Ed. española: *Historia de la crítica moderna*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1988.]

VII. TEMAS, MITOS, MOTIVOS...

PROBLEMAS DE MÉTODO

Además del volumen de *Actes* del XIV° Congreso de la SFLGC (Limoges, 1977) (véase *supra*, p. 354):

Frenzel, E., *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, [2]1966, vii-116 pp.

Trousson, R., *Thèmes et mythes: questions de méthode*, Bruselas, Éd. Univ. de Bruxelles, 1981, 146 pp.

DICCIONARIOS Y REPERTORIOS

Bonnefoy, Y. [comp.], *Dictionnaire des mythes et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, París, Flammarion, 1981, 2 vols., xxiv-618 y 586 pp. [Cuadro de materias tratadas. Bibliografías al final de los artículos. Índice selectivo de nombres y de materias.]

Frenzel, E., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, [2]1963, xv-670 pp. [Bibliografía después de cada artículo. Ed. esp.: *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.]

——, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, [2]1980, xvi-868 pp. [Bibliografía al final de los artículos. Índice de nombres y de obras. Ed. esp.: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.]

Brunel, P. [comp.], *Dictionnaire des mythes littéraires*, Le Rocher, 1988, 1436 pp.

ALGUNOS TRABAJOS

Henning, H., *Faust-Bibliographie*, Berlín-Weimar, Aufbau, 1966-1976, 5 vols. [Trabajo monumental. T. I: Antes de 1790; t. II (en 3 vols.): En torno al *Fausto* de Goethe; t. III: Contemporáneos y sucesores de Goethe.]

Rougemont, D. de, *L'amour et l'Occident* ([1]1939), París, Plon, 1972, 446 pp. [El "mito de Tristán". Bibliografía. Índice de nombres citados. Ed. esp.: *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, [4]1986.]

Étiemble, *Le mythe de Rimbaud*, París, Gallimard, t. I, 1954, 536 pp.: Genèse du mythe; t. II, 1952, 504 pp.: *Structure du mythe* ("Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée de nombreux passages censurés en 1952", 1961, 452 pp.); t. IV, 1961, 236 pp.: *L'année du centenaire*.

Trousson, R., *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz, [2]1976, 2 vols., 564 pp. [Lista de textos utilizados, pp. 491-512. Bibliografía, pp. 513-541. Índice de "principales nombres citados".]

Steiner, G., *Les Antigones*, París, Gallimard, 1986, 352 pp. [Índice de nombres. Ed. esp.: *Las Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1987.]

Brunel, P., *Le mythe d'Electre*, París, A. Colin, 1971, 400 pp. [Cronología. Bibliografía. Iconografía, discografía, filmografía. Índice de autores.]

——, *Pour Electre*, París, A. Colin, 1982, 192 pp. [Continuación parcial de la obra precedente.]

Tulard, J., *Le mythe de Napoléon*, París, A. Colin, 1971, 240 pp. [Bibliografía. Filmografía. Discografía. Índice de los creadores del mito.]

Astier, C., *Le mythe d'Œdipe*, París, A. Colin, 1974, 252 pp. [Cronología. Bibliografía.]

Brunel, P., *Le mythe de la métamorphose*, París, A. Colin, 1974, 304 pp. ["Petit dictionnaire de la métamorphose", pp. 274-283. Bibliografía.]

Rousset, J., *Le mythe de Don Juan*, París, A. Colin, 1978, 256 pp. [Catálogo de versiones. Bibliografía. Ed. esp.: *El mito de Don Juan*, México, FCE, 1986.]
Perrot, J., *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, París, PUF, 1976, 224 pp.
Gliksohn, J.-M., *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, París, PUF, 1985, 254 pp. [Cronología. Análisis sinópticos (Eurípides-Rotrou-Racine-Gluck / Du Rouillet; Eurípides-Goethe-Gluck / Guillard. Bibliografía. Índice de nombres y de títulos.]
Couffignal, R., *Le drame de l'Eden. Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Toulouse, Publ. de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1980, 162 pp. [Bibliografía.]
Backès, J.-L., *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1984, 184 pp. [Indicaciones bibliográficas. Índice de nombres y de títulos.]
Boyer, R., *Le mythe viking*, París, Éd. du Porte-Glaive, 1986, 236 pp. [Encuesta hecha en 1970. Bibliografía, pp. 219-234.]

VIII. LA LITERATURA Y LAS OTRAS ARTES

A la bibliografía dada por J.-M. Gliksohn (véase *supra*, p. 231) puede añadirse, además del vol. III de las *Actes* del IX° Congreso de la AILC (Innsbruck, 1979; véase *supra*, p. 352):

Pellegrini, C. [comp.], *Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-Arts*, Florencia, Valmartina, 1955, xvi-548 pp. [Actas del V° Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, Florencia, 27/31 de marzo de 1951.]
Celis, R. [comp.], *Littérature et musique*, Bruselas, Publ. des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982, 194 pp. [Comunicaciones presentadas a un coloquio que tuvo lugar en octubre de 1981.]
Caramaschi, E., *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionisme*, Fasano-París, Schena-Nizet, 1985, 262 pp.
Hekscher, W.S., *Art and literature. Studies in relationship*, ed. por E Vertheyer, Durham-Baden-Baden, Duke Univ. Press-Koerner, 1985, 528 pp. [Recopilación de ensayos. Bibliografía de los escritos de W.S. Heckscher.]
Transpositions. Actes du Colloque national [...] *15-16 mai 1986*, Travaux de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, serie A, t. 38, 1986, 252 pp.
Gandelman, C., *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle, París, Méridien-Klincksieck, 1986, 204 pp.*
Revue de Littérature Comparée, 61/3 (julio-septiembre de 1987): "Littérature et musique", pp. 261-407.

La revista comparatista estadunidense *Yearbook of Comparative and General Literature* retoma, a partir de su número 34 (1985), una "Bibliography of the relations of

literature and other arts" que en un principio había sido promovida y publicada (a partir de 1953) por C.S. Brown.

IX. LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA COMPARADA / LITERATURA COMPARADA Y FORMACIÓN DE MAESTROS

Pocos estudios y trabajos... A la obra de R.J. Clements —véase *supra*, p. 344— pueden añadirse:

Chevrel, Y., "Littérature générale et comparée et rénovation des études de lettres", *L'Information Littéraire*, 27/5 (noviembre-diciembre de 1976), pp. 231-240.

——, "La littérature générale et comparée en Europe: perspectives pour la formation des maîtres", *Documents pour l'Enseignement*, 22/2 (abril-junio de 1977), pp. 13-20.

——, "The teaching of comparative literature: lessons of an ICLA workshop", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 30 (1981), pp. 77-83.

Université de Saint-Étienne [...], *Territoires du comparatisme, Actes des Rencontres organisées sous le patronage de la SFLGC (Saint-Étienne, 6 et 7 juin 1985)*, recogidos y presentados por S. Michaud y J. Sessa, 1986, 48 pp.

X. REVISTAS Y PERIÓDICOS

(Aquí no figuran las revistas y los periódicos "vivos" a la fecha de publicación de la presente obra.)

COMPARATISTAS

La *Revue de Littérature Comparée*:

Fundada en 1921, es de lejos la más antigua de las revistas comparatistas existentes. Trimestral. Publica en inglés y en francés. Entre los números especiales (uno o dos al año), consagrados a un tema preciso:

53/2 (1979): "Slaves et occidentaux - Rencontres".
53/3 (1979): "Faulkner - Approches".
54/4 (1980): "Littérature et nation au XXe siècle".
55/3-4 (1981): "Dostoevskij européen".

Rousset, J., *Le mythe de Don Juan*, París, A. Colin, 1978, 256 pp. [Catálogo de versiones. Bibliografía. Ed. esp.: *El mito de Don Juan*, México, FCE, 1986.]
Perrot, J., *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, París, PUF, 1976, 224 pp.
Gliksohn, J.-M., *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, París, PUF, 1985, 254 pp. [Cronología. Análisis sinópticos (Eurípides-Rotrou-Racine-Gluck / Du Rouillet; Eurípides-Goethe-Gluck / Guillard. Bibliografía. Índice de nombres y de títulos.]
Couffignal, R., *Le drame de l'Eden. Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Toulouse, Publ. de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1980, 162 pp. [Bibliografía.]
Backès, J.-L., *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1984, 184 pp. [Indicaciones bibliográficas. Índice de nombres y de títulos.]
Boyer, R., *Le mythe viking*, París, Éd. du Porte-Glaive, 1986, 236 pp. [Encuesta hecha en 1970. Bibliografía, pp. 219-234.]

VIII. LA LITERATURA Y LAS OTRAS ARTES

A la bibliografía dada por J.-M. Gliksohn (véase *supra*, p. 231) puede añadirse, además del vol. III de las *Actes* del IX° Congreso de la AILC (Innsbruck, 1979; véase *supra*, p. 352):

Pellegrini, C. [comp.], *Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-Arts*, Florencia, Valmartina, 1955, xvi-548 pp. [Actas del V° Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, Florencia, 27/31 de marzo de 1951.]
Celis, R. [comp.], *Littérature et musique*, Bruselas, Publ. des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982, 194 pp. [Comunicaciones presentadas a un coloquio que tuvo lugar en octubre de 1981.]
Caramaschi, E., *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionisme*, Fasano-París, Schena-Nizet, 1985, 262 pp.
Hekscher, W.S., *Art and literature. Studies in relationship*, ed. por E Vertheyer, Durham-Baden-Baden, Duke Univ. Press-Koerner, 1985, 528 pp. [Recopilación de ensayos. Bibliografía de los escritos de W.S. Heckscher.]
Transpositions. Actes du Colloque national [...] *15-16 mai 1986*, Travaux de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, serie A, t. 38, 1986, 252 pp.
Gandelman, C., *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle, París, Méridien-Klincksieck, 1986, 204 pp.*
Revue de Littérature Comparée, 61/3 (julio-septiembre de 1987): "Littérature et musique", pp. 261-407.

La revista comparatista estadunidense *Yearbook of Comparative and General Literature* retoma, a partir de su número 34 (1985), una "Bibliography of the relations of

literature and other arts" que en un principio había sido promovida y publicada (a partir de 1953) por C.S. Brown.

IX. LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA COMPARADA / LITERATURA COMPARADA Y FORMACIÓN DE MAESTROS

Pocos estudios y trabajos... A la obra de R.J. Clements —véase *supra*, p. 344— pueden añadirse:

Chevrel, Y., "Littérature générale et comparée et rénovation des études de lettres", *L'Information Littéraire*, 27/5 (noviembre-diciembre de 1976), pp. 231-240.

——, "La littérature générale et comparée en Europe: perspectives pour la formation des maîtres", *Documents pour l'Enseignement*, 22/2 (abril-junio de 1977), pp. 13-20.

——, "The teaching of comparative literature: lessons of an ICLA workshop", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 30 (1981), pp. 77-83.

Université de Saint-Étienne [...], *Territoires du comparatisme, Actes des Rencontres organisées sous le patronage de la SFLGC (Saint-Étienne, 6 et 7 juin 1985)*, recogidos y presentados por S. Michaud y J. Sessa, 1986, 48 pp.

X. REVISTAS Y PERIÓDICOS

(Aquí no figuran las revistas y los periódicos "vivos" a la fecha de publicación de la presente obra.)

COMPARATISTAS

La *Revue de Littérature Comparée*:

Fundada en 1921, es de lejos la más antigua de las revistas comparatistas existentes. Trimestral. Publica en inglés y en francés. Entre los números especiales (uno o dos al año), consagrados a un tema preciso:

53/2 (1979): "Slaves et occidentaux - Rencontres".
53/3 (1979): "Faulkner - Approches".
54/4 (1980): "Littérature et nation au XXe siècle".
55/3-4 (1981): "Dostoevskij européen".

56/3 (1982): "Maniérismes".
57/3 (1983): "Henry James".
57/4 (1983): "Tchèques et slovaques entre l'Est et l'Ouest".
58/2 (1984): "Gaston Bachelard".
59/2 (1985): "Autonomie des minorités culturelles?".
60/4 (1986): "Littérature hongroise".
61/3 (1987): "Littérature et musique".
62/2 (1988): "Littératures scandinaves".
62/4 (1988): "Le Tasse et l'Europe".
63/2 (1989): "Le texte étranger".

Tables decennales permiten tener un acceso más fácil al contenido de la *RLC*. Han sido publicadas: París, Champion, 1930 (años 1921-1930); París, Boivin, 1952 (años 1931-1950) (la *RLC* no apareció bajo la ocupación alemana); París, Didier, 1962 (años 1951-1960); París, Didier, 1977 (años 1961-1970); París-Tours, Didier, 1987 (años 1971-1980).

Sobre la *RLC*:

Borgheggiani, P.A., y Tedeschi Brunelli, G., *Français et étrangers dans la "Revue de Littérature Comparée" (1921-1980)*, Florencia, Istituto di Letteratura Francese e di Letterature Comparate, Università degli Studi di Firenze, 1983, 300 pp. [Clasificación siguiendo a los países con los que Francia sostuvo relaciones literarias y culturales. Índice de los autores de los artículos y de autores citados.]

Otras revistas comparatistas (por orden alfabético):

Arcadia. Revista alemana, 3 números al año. Fundada en 1966.
Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée. Cuatro números al año. Fundada en 1974.
Colloquium helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée [...]. Dos números al año. Fundada en 1985.
Comparative Criticism. Revista inglesa, anual. Fundada en 1979. Cada entrega se centra en un tema. Así: t. 7 (1985): Teoría literaria; t. 8 (1986): Mito nacional y cultura literaria; t. 9 (1987): Comedia, ironía, parodia.
Comparative Literature. Revista estadunidense. Cuatro números al año. Fundada en 1962.
Comparative Literature Studies. Revista estadunidense. Cuatro números al año. Fundada en 1962.
Cowrie: A Chinese Journal of Comparative Literature. Anual, publicada por la Universidad de Huangshi.
Hidaku Bungaku. Revista japonesa. Fundada en 1958.
Jadavpur Journal of Comparative Literature. Revista hindú. Fundada en 1961.
Komparatistische Hefte. Revista alemana. Dos números al año. Fundada en 1978.

Mosaic. Revista canadiense. Fundada en 1972. Cuatro números al año.
Neohelicon. Revista húngara. Dos números al año. Fundada en 1973. Cada entrega se centra en un problema; entre los últimos números: IX/1-2 (1982): "Problemata modernitatis litterarum", X/1 (1983): "Litteratura universalis"; X/2 (1983): "Questiones theoriae litterarum universalis"; XI/1 (1984): "Litterae Danubiae"; XI/2 (1985): "Mythos, drama, musica"; XII/1 (1986): "Instructio litterarum"...
New Comparison. Revista británica. Dos números por año. Fundada en 1986.
Orbis Litterarum. Revista danesa. Fundada en 1943.
Revista di letterature moderne e comparate. Revista italiana. Fundada en 1948.
Synthesis. Revista rumana anual. Fundada en 1974.
Tamkang Review. Revista de Taiwan. Fundada en 1970. Actualmente trimestral.
Yearbook of Comparative and General Literature. Revista estadunidense. Fundada en 1952.

DE ORIENTACION COMPARATISTA

Numerosas revistas contienen, de cuando en cuando o de manera permanente, orientaciones comparatistas. Algunos ejemplos:

Europe. Números especiales sobre literaturas extranjeras.
Revue d'Histoire du Théâtre. El vol. 4 de esta revista trimestral comprende una "Bibliographie internationale des arts du spectacle" que incluye una rúbrica "Relations internationales et littérature comparée".
Germanisch-Romanische Monatsschrift. Véase: Rinner, F., *Die Komparatistischen Arbeiten in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift. Thematik – Methodik – Begriffsbildung*, Univ. Innsbruck, 1977, 144 pp. [Trata del periodo 1909-1974. Índice de nombres de autores puesto en relación con otros.]

XI. LA SITUACIÓN RECIENTE DE LAS INVESTIGACIONES...

En busca del recurso sistemático a los medios informativos, se utilizarán las revistas señaladas antes (pues proponen informes de obras y, a veces, como la *RLC*, "revista de revistas"), y se recurrirá a los siguientes instrumentos:

Bulletin Signalétique du CNRS: Histoire et science de la littérature (*Bulletin 523*). Cuatro entregas al año, más un volumen de cuadros anuales. [Clasificación metódica de artículos seleccionados. Breves resúmenes. Tabla general de conceptos y de los autores de los artículos.]
The Year's Work in Modern Language Studies. The Modern Humanities Research Association. [Ofrece una selección bibliográfica anual. El corte escogido (domi-

56/3 (1982): "Maniérismes".
57/3 (1983): "Henry James".
57/4 (1983): "Tchèques et slovaques entre l'Est et l'Ouest".
58/2 (1984): "Gaston Bachelard".
59/2 (1985): "Autonomie des minorités culturelles?".
60/4 (1986): "Littérature hongroise".
61/3 (1987): "Littérature et musique".
62/2 (1988): "Littératures scandinaves".
62/4 (1988): "Le Tasse et l'Europe".
63/2 (1989): "Le texte étranger".

Tables decennales permiten tener un acceso más fácil al contenido de la *RLC*. Han sido publicadas: París, Champion, 1930 (años 1921-1930); París, Boivin, 1952 (años 1931-1950) (la *RLC* no apareció bajo la ocupación alemana); París, Didier, 1962 (años 1951-1960); París, Didier, 1977 (años 1961-1970); París-Tours, Didier, 1987 (años 1971-1980).

Sobre la *RLC*:

Borgheggiani, P.A., y Tedeschi Brunelli, G., *Français et étrangers dans la "Revue de Littérature Comparée" (1921-1980)*, Florencia, Istituto di Letteratura Francese e di Letterature Comparate, Università degli Studi di Firenze, 1983, 300 pp. [Clasificación siguiendo a los países con los que Francia sostuvo relaciones literarias y culturales. Índice de los autores de los artículos y de autores citados.]

Otras revistas comparatistas (por orden alfabético):

Arcadia. Revista alemana, 3 números al año. Fundada en 1966.
Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée. Cuatro números al año. Fundada en 1974.
Colloquium helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée [...]. Dos números al año. Fundada en 1985.
Comparative Criticism. Revista inglesa, anual. Fundada en 1979. Cada entrega se centra en un tema. Así: t. 7 (1985): Teoría literaria; t. 8 (1986): Mito nacional y cultura literaria; t. 9 (1987): Comedia, ironía, parodia.
Comparative Literature. Revista estadunidense. Cuatro números al año. Fundada en 1962.
Comparative Literature Studies. Revista estadunidense. Cuatro números al año. Fundada en 1962.
Cowrie: A Chinese Journal of Comparative Literature. Anual, publicada por la Universidad de Huangshi.
Hidaku Bungaku. Revista japonesa. Fundada en 1958.
Jadavpur Journal of Comparative Literature. Revista hindú. Fundada en 1961.
Komparatistische Hefte. Revista alemana. Dos números al año. Fundada en 1978.

Mosaic. Revista canadiense. Fundada en 1972. Cuatro números al año.
Neohelicon. Revista húngara. Dos números al año. Fundada en 1973. Cada entrega se centra en un problema; entre los últimos números: IX/1-2 (1982): "Problemata modernitatis litterarum", X/1 (1983): "Litteratura universalis"; X/2 (1983): "Questiones theoriae litterarum universalis"; XI/1 (1984): "Litterae Danubiae"; XI/2 (1985): "Mythos, drama, musica"; XII/1 (1986): "Instructio litterarum"...
New Comparison. Revista británica. Dos números por año. Fundada en 1986.
Orbis Litterarum. Revista danesa. Fundada en 1943.
Revista di letterature moderne e comparate. Revista italiana. Fundada en 1948.
Synthesis. Revista rumana anual. Fundada en 1974.
Tamkang Review. Revista de Taiwan. Fundada en 1970. Actualmente trimestral.
Yearbook of Comparative and General Literature. Revista estadunidense. Fundada en 1952.

DE ORIENTACION COMPARATISTA

Numerosas revistas contienen, de cuando en cuando o de manera permanente, orientaciones comparatistas. Algunos ejemplos:

Europe. Números especiales sobre literaturas extranjeras.
Revue d'Histoire du Théâtre. El vol. 4 de esta revista trimestral comprende una "Bibliographie internationale des arts du spectacle" que incluye una rúbrica "Relations internationales et littérature comparée".
Germanisch-Romanische Monatsschrift. Véase: Rinner, F., *Die Komparatistischen Arbeiten in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift. Thematik – Methodik – Begriffsbildung*, Univ. Innsbruck, 1977, 144 pp. [Trata del periodo 1909-1974. Índice de nombres de autores puesto en relación con otros.]

XI. LA SITUACIÓN RECIENTE DE LAS INVESTIGACIONES...

En busca del recurso sistemático a los medios informativos, se utilizarán las revistas señaladas antes (pues proponen informes de obras y, a veces, como la *RLC*, "revista de revistas"), y se recurrirá a los siguientes instrumentos:

Bulletin Signalétique du CNRS: Histoire et science de la littérature (*Bulletin 523*). Cuatro entregas al año, más un volumen de cuadros anuales. [Clasificación metódica de artículos seleccionados. Breves resúmenes. Tabla general de conceptos y de los autores de los artículos.]
The Year's Work in Modern Language Studies. The Modern Humanities Research Association. [Ofrece una selección bibliográfica anual. El corte escogido (domi-

Bibliografía complementaria en español

Hemos considerado conveniente añadir un complemento a la bibliografía sistemática de la edición francesa para dar una orientación acerca de las obras que se pueden conseguir en el medio editorial en español. Incluimos aquí tanto libros originales como traducciones, así como títulos que aunque no estrictamente de orientación comparatista pueden ser útiles para el estudioso y el estudiante. De todos modos, decidimos seguir la propia clasificación de la edición original.

Manuales, recopilaciones de artículos, ensayos

A. Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, Madrid, CSIC, 1964.
Figueiredo, F. de, *Pirene. Introducción a la historia comparada de las literaturas*, Madrid, Espasa-Calpe.
Portuondo, J.A., *Teoría y crítica de la literatura*, México, Nueva Imagen, 1984, 238 pp.
Vela, A., *Literatura universal. Evolución crítica comparada*, México, Porrúa, [7]1990.

Misceláneas

Baader, Horst, y Gewecke, F. [comp.], *Homenaje a* [...]. *Estudios de literatura española y francesa: siglos XVI y XVII*, Francfort, Verwuert, 1985.

Biografías

Bompiani, V. [comp.], *Diccionario biográfico de autores*, 5 vols. il., Barcelona, Hora, 1988, 3 100 pp.
Bravo-Villasante, C., *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española, 1985, 428 pp.
Gunn, D.W., *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556-1973*, México, FCE, 1985, 376 pp.

La evolución en España

Herrera, D., *Problemática de literatura española comparada*, 2 vols., Málaga, 1979, 900 pp.

Diccionarios acerca de la literatura

Bustos Tovar, J. de J. de [comp.], *Diccionario de literatura universal*, 2 vols., Madrid, Anaya, 1985, 700 p.
Diccionario de términos e ismos literarios, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, 200 p.
Parnaso: Diccionario Sopena de la literatura, 5 vols., Barcelona, Sopena, 1988, 2 520 pp.
Sáinz de Robles, F., *Diccionario de la literatura*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 41984, 1 232 pp.

Artes del espectáculo

Entrambasaguas Peña, J. de, *Filmoliteratura (temas y ensayos)*, Madrid, CSIC, 1954, 152 pp.

Géneros literarios / Poesía

Bousoño Prieto, C., *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, ^{2}1981, 458 pp.
——, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, 520 pp.
Cobos Castro, E., *La poesía francesa en la Ilustración española y americana*, Córdoba, 1982, 300 p.
Chevallier, M., *Los temas ariostescos en el romancero y en la poesía española*, Madrid, Castalia, 1968, 347 pp.
Valdés-Cruz, R., *De las jarchas a la poesía negra*, Montclair, Senda Nueva.
Villoria Andreu, S., *et al.*, *Estructuras míticas en poesía*, Valencia, Bello, 1978, 296 pp.

Géneros literarios / Novela

Bourneuf, R., y Ouellet, R., *La novela*, Barcelona, Ariel, ^{4}1985, 288 pp.
Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, ^{2}1985, 180 pp.
Jara, R., y Moreno, F., *Anatomía de la novela*, Valparaíso, Universitarias Valparaíso, 1973, 184 pp.
Pérez Minik, D., *La novela extranjera en España*, Madrid, Taller JB, 1973, 352 pp.
Ricapito, J.V., *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la novela*, Madrid, Castalia, 1980, 610 pp.

Análisis del relato

Bompiani, V. [comp.], *Diccionario literario de obras y personajes*, 15 vols. il., Barcelona, Hora, 1988, 12 000 pp. [Tres de los volúmenes son de apéndices actualizadores.]
Delgado León, F., *Sintagmática del relato*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1973, 105 pp.

Tiempo y novela

Villanueva, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1978, 356 pp.

Algunos tipos particulares de novela

Bernard, R., *et al.*, *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, [2]1982, 88 pp.
Durán, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, 182 pp.
Gullón, R., *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, 168 pp.
Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1982, 152 pp.

Géneros literarios /Teatro

Arróniz, A., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, 340 pp.
Elizalde, I., *Temas y tendencias del teatro actual*, Bilbao, Deusto, 317 pp.

Otros "géneros"

Clancier, A., *Psicoanálisis. Literatura. Crítica*, Madrid, Cátedra, [2]1979, 312 pp.
Rall, D., *La literatura española a la luz de la crítica francesa*, México, UNAM, 1983.

Historia literaria comparada

Bousoño Prieto, C., *Épocas literarias y evolución*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1981, 756 pp.
Chizhevski, D., *Historia comparada de las literaturas eslavas*, Madrid, Gredos, 1983, 340 pp.
Díaz-Plaja, G., y Monterde, F., *Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, [2]1987, 660 pp.
González Martín, V., *Ensayos de literatura comparada italo-española*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1979, 100 pp.
Hoffmeister, G., *España y Alemania: historia y documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980, 310 pp.
Valderde, J.M., *Movimientos literarios*, Barcelona, Salvat, 1985, 64 pp.
Wellek, R., *Historia literaria: problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, 264 pp.

Literaturas de lenguas europeas

Arce, J., *Las literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 357 pp.

Armas, J. de, *Ensayos críticos de literatura inglesa y española*, Madrid, Atlas, 1970, 318 pp.
Chakor, M. [comp.], *Encuentros literarios: Marruecos-España-Iberoamérica*, Madrid, Cantarabia, 1987, 128 pp.
Ferreres Ciurana, R., *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1975, 272 pp.
García Berrio, A., *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968, 248 pp.
Langowski, G.J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982, 242 pp.
Litvak, L., *Latinos y anglosajones, orígenes de una polémica*, Barcelona, Puvill, 1980.
López Jiménez, L., *El naturalismo y España: Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra, 1977, 382 pp.
Pollmann, L., *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971, 380 pp.
Prieto Martín, A., *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea, 236 pp.
Serrano Ripoll, A., *Bibliografía shakesperiana en España. Crítica y traducción*, Madrid, CSIC, 1984, 184 pp.
Thoorens, L., *Italia y Alemania*, Barcelona, Daimón, 1970, 316 pp.

Historias literarias internacionales

Alonso Pedraz, M., *Historia de la literatura mundial*, 4 vols., Madrid, EDAF, ^{4}1986, 2 134 pp.
Bravo-Villasante, C., *Historia y antología de la literatura infantil universal*, 4 vols., Valladolid, Miñón, 1988, 1 528 pp.
Lavalette, R., *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Destino, 1971, 420 pp.
Prado, J.M., *Historia universal de la literatura*, 6 vols., Barcelona, Argos-Vergara, 1987, 1 896 pp.
Riquer, M. de, y Valverde, J.M., *Historia de la literatura universal*, 10 vols., Barcelona, Planeta, 1986, 5 920 pp. [Contiene textos antológicos y resúmenes argumentales. Ilustrado.]
Valbuena, A., y Saz, A. del, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Juventud, 1987, 380 pp.

Épocas históricas

Albistur, J., *Literatura del siglo XX*, Montevideo, Banda Oriental, 1986, 146 pp. [Cronología. Apéndice sobre literatura de ciencia ficción.]
García Gallego, J., *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Granada, Ed. A. Ubago, 1984, 172 pp.
Glaser, E., *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1957, 290 pp.
Rossi, G.C., *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. Temas españoles, temas hispano-portugueses, temas hispano-italianos*, Madrid, Gredos, 336 pp.

Problemas de método

Paz, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, [2]1981, 80 pp.

Temas, mitos, motivos... / Diccionarios y repertorios.

Pérez-Rioja, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, [3]1988, 436 pp. [Bibliografía.]

Temas, mitos, motivos... / Algunos trabajos

Ebersole, A.V., *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia, Albatros, 1988, 72 pp.

García Viñó, M., *El mito de Fedra*, Madrid, Fund. Universidades Españolas, 1983, 230 pp.

Sainero Sánchez, R., *Los grandes mitos celtas y su influencia en la literatura*, Barcelona, Edicomunicación, 1988, 440 pp.

La literatura y las otras artes

Praz, M., *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981, 100 pp.

Índice onomástico

Achèbe, Chinua, 200
Adamov, Arthur, 8
Addison, J., 152
Adiaffi, Jean-Marie, 201, 205, 207
Adorno, Theodor W., 78, 83, 96, 221
Adotevi, Stanislas, 206
Adriano, 24, 25
Agustín, san, 343
Alain-Fournier, 13, 140
Albérès, René-M., 349
Alembert, Jean Le Rond d', 232
Alleton, Viviane, 34
Althusser, Louis, 82, 96, 369
Altick, Richard D., 176
Amado, Jorge, 199
Ampère, Jean-Jacques, 3
Amyot, 339
Andersen, Hans Christian, 279, 281, 283
Andric, Ivo, 164, 165
Angenot, Marc, 372
Anouilh, J., 160, 342
Antoine, André, 174
Anzieu, Didier, 292
Apollinaire, Guillaume, 192, 230, 303, 305, 308, 310
Apuleyo, 45
Aragon, Louis, 58, 95, 304
Arendt, Hannah, 327
Ariès, Philippe, 87, 143, 168, 285
Ariosto, 38, 219, 226
Aristófanes, 93
Aristóteles, 12, 65, 76, 218, 222, 325, 343
Arnaut, Daniel, 8
Arnoux, Alexandre, 242
Arp, Hans, 304
Artaud, Antonin, 301, 305, 307, 312, 315, 316, 326
Aschenbach, Gustav, 30
Astier, Colette, 134
Asturias, Miguel Ángel, 8
Auerbach, E., 134, 362
Augusto, 88
Azorín, 122
Babits, Mihály, 348
Bachelard, Gaston, 34, 66, 136, 144, 158, 209, 313, 326
Backès, Jean-Louis, 9, 134, 174
Bajtín, Mijaíl, 134
Balakian, Anna, 12, 159, 350
Baldensperger, Fernand, 4, 5, 81, 102, 158
Balibar, Renée, 290
Balzac, Honoré de, 22, 25, 83, 87, 91, 93, 167, 233, 234, 263
Baour-Lormian, 59
Barante, Prosper de, 80
Barbey d'Aurevilly, Jules Amedée, 169
Barbusse, Henri, 95
Baretti, Giuseppe, 48
Barillet, P., 160
Barnstone, Willis, 337, 342, 343, 344, 345
Baroncelli, Jean de, 242
Barrès, Maurice, 6, 16, 94, 108
Barrie, James, 284
Barthes, Roland, 39, 40, 44, 61, 106, 107, 109, 112, 117, 271, 293, 352
Baudelaire, Charles, 6, 7, 28, 29, 34, 35, 44, 46, 86, 96, 221, 225, 226, 230, 298, 300, 301, 302, 303, 306, 308, 309, 312, 315, 317, 326, 335, 341
Baudoin, Charles, 128
Baudry, Jean-Louis, 267
Beaufret, Jean, 24, 43
Beauvoir, Simone de, 8
Beckett, Samuel, 142, 159, 313
Beethoven, Ludwig van, 234
Béhar, H., 366
Behler, E., 347
Beier, Ulli, 195
Beller, Manfred, 133
Bemba, Sylvain, 207
Benjamin, Walter, 79, 83, 331, 332, 345
Benn, Gottfried, 303
Bennett, 364
Benveniste, Émile, 106
Beresford, J.D., 10

Berge, André, 275, 277
Bergson, Henri, 241
Berlioz, Hector, 12
Bernardin de Saint-Pierre, J.H., 177
Bernhardt, Sarah, 250
Bernis, F., 172
Berquin, A., 285, 287
Bertrand, Aloysius, 6, 41, 43, 230
Bessière, Jean, 142, 286
Bétérous, Paule, 143
Beti, Mongo, 15, 211
Bettelheim, Bruno, 283
Bhêly-Quenum, Olympe, 194
Bielinski, V.G., 80, 87
Biès, Jean, 159
Bihl, Liselotte, 360
Blair, H., 75
Blake, William, 302, 308, 315, 325
Blampain, Daniel, 282
Blanchot, Maurice, 301
Bloch, Jean-Richard, 191
Bloch, Marc, 129
Bloy, Léon, 71
Blyton, Enyd, 281
Bodin, Jean, 13
Body, Jacques, 188
Boerner, Peter, 101
Boileau, Nicolas, 53, 67, 229, 369
Bonald, Louis de, 80
Bonn, Charles, 190
Bonnefoy, Yves, 7, 301, 302
Bonvin, F., 227
Borges, Jorge Luis, 7, 13, 135, 336
Bosetti, Gilbert, 284
Bossuet, J.B., 356
Boston, Lucy, 284
Bottin-Fourchotte, Colette, 282
Botton-Burlá, Flora, 329
Boulaga, Eboussi, 207
Bourdieu, Pierre, 355
Bourget, Paul, 62
Brandes, G., 167
Brandt Corstius, Jan, 26
Braque, Georges, 304
Braudel, Fernand, 111, 128, 168, 369
Brecht, Bertolt, 62, 96, 155, 342
Brémond, Claude, 132, 134, 242, 280, 281
Breton, André, 17, 41, 57, 200, 208, 305, 313, 315, 316
Brett-James, Antony, 358
Brière, Eugène, 353
Brion-Guerry, Liliane, 180, 368
Brosse, Monique, 139
Browning, R., 63
Brunel, Pierre, 134, 139, 143, 149, 188
Brunetière, F., 167, 228
Brunhoff, Jean de, 277
Bunyan, John, 197
Buñuel, Luis, 305
Burdeau, A., 6
Burne-Jones, 303
Butor, Michel, 8, 22, 46, 48, 157
Byron, Lord 43, 47, 63, 89, 93, 139, 173, 226

Cadot, Michel, 102, 143-4
Caillois, Roger, 293
Calame-Griaule, Geneviève, 189
Calderón de la Barca, Pedro, 13, 43, 357
Callot, Jean, 6, 231
Calvet, Louis-Jean, 204
Camoletti, M., 160
Campana, Dino, 33
Campistron, J. Galbert de, 181
Camus, Albert, 42, 89, 160, 290
Carlyle, T., 19
Carpani, Giuseppe, 48
Carpentier, Alejo, 127
Carré, Jean-Marie, 5, 7, 101, 102, 159
Carroll, Lewis, 10, 274, 282, 284
Cassirer, Ernest, 227
Catalina II, 121
Catford, 343
Cayrol, Jean, 239
Céline, Louis Ferdinand, 9, 91
Cendrars, Blaise, 242
Cernuda, Luis, 149
Cervantes, Miguel de, 10, 18, 178, 357
Césaire, Aimé, 192, 194, 200, 201
Cézanne, Paul, 234, 317, 325
Chabanon, Michel de, 230
Chambers, Ross, 13
Chamboredon, Jean-Claude, 282
Champfleury, 226
Chantavoine, Jean, 11
Chanteau, Lazare, 166, 167
Chapman, 338
Char, René, 24, 42, 298, 300, 302, 305, 308, 313, 316, 323, 325
Chardin, J.B., 314
Chardin, Philippe, 141

Charle, Christophe, 179
Charleville, 72
Charpentier, Georges, 169
Chartier, Robert, 168
Chasles, Philarète, 3
Chassagnol, Monique, 283, 284
Chateaubriand, F.R. de, 23, 151, 226
Chaunu, Pierre, 168
Chejov, A., 359, 364
Chemain, A., 202
Chemain, Roger, 139, 202
Chénier, André, 76
Chernichevski, N.G., 80
Chevrel, Yves, 347
Chevrier, Désiré, 137
Chombart de Lauwe, Marie-José, 280
Chopin, Kate, 149
Chrétien de Troyes, 330
Citti, Pierre, 137, 371
Claudel, P., 6, 7, 27, 34, 42, 45, 54, 58, 123, 192, 199, 232, 303, 362
Claudon, Francis, 11
Clements, Robert J., 17
Clouzot, Henri Georges, 251
Cocteau, Jean, 160, 239, 249, 251, 252, 254, 267
Coitit-Godfrey, Michèle-Janie, 284, 287
Coleridge, S.T., 43, 139, 307
Colin, René-Pierre, 151
Collodi, 287
Collot, Michel, 144
Colombat, Jacqueline, 284
Colón, Cristóbal, 23
Compagnon, Antoine, 13
Comte, Auguste, 77
Condillac, E., 325
Conrad, Joseph, 10, 170
Coquet, Jean-Pierre, 39
Cormier, Robert, 290
Corneille, Pierre, 200, 330
Cornevin, Robert, 202
Corot, J.-B., 314
Cortázar, Julio, 337, 341
Corti, J., 352
Cosy, L., 92
Cotta, Alain, 293
Couperin, François, 229
Courbet, Gustave, 221
Crabbe, George, 91
Crago, Hugh, 292
Crago, M., 289
Cramer, C.F., 48
Crécy, Odette de, 22
Croce, Benedetto, 7, 222, 352
Cryle, Peter, 144
Custine, Adolphe de, 94

Dabezies, André, 133
Dabit, Eugène, 95
Dadié, Bernard, 200
Dakeyo, Paul, 203
Damas, Léon-Gontran, 192, 194
D'Annunzio, Gabriele, 23
Dante, 18, 32, 33, 35, 41, 46, 137, 226
Darbelnet, 343
Darío, Rubén, 303
Darwin, Charles, 67
Darzens, Rodolphe, 174
Daudet, A., 169, 365
Daudet, Léon, 93
Daumier, Honoré, 126, 227
Dauphiné, James, 136, 137
David, J.L., 314
Debezies, André, 134
Dédéyan, Charles, 138
Defoe, Daniel, 87, 89, 91
Degas, H., 227
De Grève-Gorokhoff, Claude, 153
Delacroix, Eugène, 226, 298, 300, 325
Delas, Daniel, 286
Delavignette, Robert, 191, 193
Delille, 369
Del Litto, V., 47
Delumeau, Jean, 143
Depestre, René, 127, 195, 201
Derain, A., 313
Derive, Jean, 206
De Sanctis, G., 167
Descartes, René, 229, 230, 311
Desnos, Robert, 57, 243
Destouches, 151
Détrie, M., 366
Devereux, Georges, 278, 289
Diabaté, Massa M., 203
Diakhaté, Lamine, 194
Diallo, Bakary, 191
Dickens, C., 91, 94
Diderot, D., 167, 171, 178, 226, 228, 232, 353
Didier, Béatrice, 139
Dietrich, Marlene, 250
Digeon, Claude, 102, 159

Dilthey, Wilhelm, 89
Dionisio, 24
Diop, David, 195
Döblin, Alfred, 9
Dorfles, Gillo, 109
Dos Passos, John, 91, 173, 200
Dostoievski, Fiodor, 5, 16, 69, 119, 142, 242
Dottin, Paul, 276
Dozon, Auguste, 27, 46
Drieu La Rochelle, P., 141
Dryden, J., 6, 7, 43
Du Bartas, G., 136
Du Bellay, Joachim, 5, 47, 54, 343
Duborgel, Bruno, 283
Du Bos, J.-B., abate, 76, 222, 228
Dubos, Charles, 178
Duby, Georges, 111, 118, 124
Ducis, J.-F., 6
Dugast, Jacques, 140
Dumas, Alexandre, 200, 279
Dumézil, Georges, 151
Dupront, Alphonse, 168
Durand, Gilbert, 38, 184
Durand, Marion, 280
Duras, Marguerite, 239
Durero, Alberto, 39
Durkheim, Émile, 77, 78, 81, 82
Dutu, Alexandre, 101
Duvignaud, Jean, 74, 82, 86
Dyserinck, Hugo, 101

Ebner-Eschenbach, Maria, 94
Eça de Queiroz, J.M., 359
Eckermann, J.P., 16
Eliade, Mircea, 115, 184, 281
Eliot, T.S., 35, 36, 37, 39, 72, 200, 226, 300, 304, 364
Eliot, Valerie, 35
Éluard, Paul 95, 230, 302, 304, 305, 309, 313, 317
Enrique IV, 126
Épin, B., 280
Epting, Karl, 360
Escarpit, Denise, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290
Escarpit, Robert, 84, 355
Eschenbach, Wolfram de, *véase* Wolfram de Eschenbach
Esopo, 330, 342
Esquilo, 58
Estrasburgo, Gottfried de, *véase* Gottfried de Estrasburgo
Étiemble, 5, 7, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 31, 40, 58, 101, 102, 346
Eurípides, 29, 37, 62, 342
Even-Zohar, Itamar, 126, 180

Fabiani, Jean-Louis, 282
Fagunwa, Daniel, 197
Faivre, Antoine, 284
Fanciulli, G., 276
Fanon, Frantz, 202
Fantouré, Alioum, 207
Faridd Uddin Attar, 61
Faucher, Paul, 277, 278
Faure, Élie, 232
Fauré, G., 231
Fauriel, Claude, 2, 3
Fayolle, R., 191, 366
Febvre, Lucien, 81
Fechter, Paul, 348
Felman, Shoshana, 32, 142
Fels, Florent, 313
Fernández Retamar, Roberto, 127
Feuerbach, L., 326
Feydeau, G., 160
Feyder, J., 244
Fichte, J.G., 12
Fielding, H., 91, 226
Firdusi, Abû al-Qâsim Mansûr ibn Hasan, 61, 62
Fitzgerald, 341
Flahault, François, 281
Flaubert, Gustave, 83, 86, 88, 92, 95, 96, 167, 169, 178, 221, 241, 298
Fokkema, D.W., 366
Fontane, Theodor, 88, 152, 153, 157, 161, 162, 174
Fontenelle, B. Le Bovier de, 229
Forster, 364
Foucault, Michel, 114, 143, 179, 209
Fouchet, 11
Fourier, Charles, 325
Francia, María de, 326
Frazer, 35
Frenzel, E., 134, 138
Fresnault-Desruelle, Pierre, 280
Freud, Sigmund, 78, 209, 326
Freyre, Gilberto, 127
Friedrich, Werner P., 348
Frisch, Max, 172

Fromentin, E., 232
Frye, Northrop, 127
Fumat, Françoise, 101
Furet, François, 168

Gadras, Eric, 285, 286
Galsworthy, 364
Garbagnati, Lucile, 287
Garber, F., 350
García Márquez, Gabriel, 127, 201, 335
Gassama, Makhily, 212
Gaudefroy-Demombynes, Jean, 11
Gaulle, Charles de, 356
Gautier, Théophile, 23, 26, 87
Gavarni, P., 227
Gay, John, 342
Genet, Jean, 160
Genette, Gérard, 167, 366
Geoffroy, Julien-Louis, 93
George, S., 303
Gérard, A., 200, 205, 350
Germain, G., 281
Gervinus, G., 16
Ghil, René, 303
Giacometti, 222
Gibran, Jalil, 17
Gide, André, 5, 8, 9, 15, 16, 23, 68, 95, 228, 352
Gilgamesh, 34
Gillet, Jean, 154
Giono, Jean, 239, 249, 253, 254
Girard, René, 134
Giraudoux, Jean, 30, 52
Girodet, A., 226
Gliksohn, Jean-Michael, 134
Glissant, Édouard, 127
Gluck, C.W., 43, 231
Godard, Jean-Luc, 268
Goethe, J.W. von, 9, 13, 16, 18, 19, 43, 56, 57, 63, 68, 156, 157, 166, 316, 351, 352, 353, 354, 357
Gogol, N.V., 156, 160
Goldmann, Lucien, 83, 144
Goncourt, Edmond Huot de, 95, 169, 191, 227, 233, 298, 365
Goré, Jeanne-Lydie, 206
Gorki, Máximo, 17, 200
Gottfried de Estrasburgo, 13
Gracián, Baltazar, 94
Gracq, J., 353
Graf, Arturo, 33
Grainville, Patrick, 87
Gramsci, Antonio, 82, 278
Grassin, Jean-Marie, 192, 210, 213
Grédy, J.-P., 160
Greuze, J.-B., 226
Grève-Gorokhoff, Claude de, 156
Grimm, barón de, 232
Grimm, Reinhold, 175
Gripari, Pierre, 283
Gsteiger, Manfred, 158, 177
Guiette, Robert, 242
Guillén, Claudio, 102
Guillén de Castro, 335
Guillermo II, 88
Guilloux, Louis, 95
Guyard, Marius-François, 4, 93, 102, 149, 150, 154, 188
Guyau, Jean-Marie, 81, 93
Guys, Constantin, 225

Habermas, Jürgen, 78
Hafiz, 62, 68
Hamidu Kane, C., 200
Hamon, H., 85
Hamon, Philippe, 144
Hampaté Bâ, Amadou, 207
Hardy, Georges, 191, 193
Hartweg, Jean, 31
Haupt, Paul, 34
Hauptmann, G., 364
Hauser, Arnold, 220, 221
Hauser, Michel, 196
Hazard, Paul, 4, 102, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 291, 292, 348
Hazlitt, William, 80
Hedayat, 17
Hegel, G.W.F., 88, 219, 220, 299, 301
Heidegger, Martin, 24, 42, 299
Heim, 314
Heine, Heinrich, 94, 302, 307
Held, Jacqueline, 280
Hémery, Jean-Claude, 342
Hemingway, Ernest, 8, 200
Hempel, Gustav, 164
Henry, Lord, 8
Heráclito, 24, 325
Herder, J.G., 14, 75, 343
Hervier, Julien, 138, 141
Hesse, Hermann, 37
Hetzel, J., 285
Hitler, Adolf, 155

Hobbes, Thomas, 13
Hoffmann, E.T.A., 6, 10, 43, 183, 233, 300, 356, 365
Hölderlin, Friedrich, 58, 299, 300, 301, 305, 306, 308, 311, 312, 315, 318, 325
Holinshed, R., 62
Homero, 18, 33, 55, 59, 64, 70, 88, 90, 218, 219, 311, 341
Horacio, 57, 68, 219, 228, 306
Houdar de La Motte, A., 88
Hountoundji, Victor, 207
Hugo, Victor, 7, 12, 88, 93, 94, 96, 128, 139, 155, 156, 200, 221, 308
Huidobro, Vicente, 311
Humbert, Geneviève, 286, 288
Hume, David, 149
Hurd, R., 75
Husserl, E., 163
Huysmans, J.K., 44, 169, 302

Ibsen, Henrik, 46, 165, 174, 179, 356, 364
Ingarden, Roman, 163
Ingres, J., 232
Ionesco, Eugène, 160
Iser, Wolfgang, 149, 163, 176
Izambard, Georges, 31

Jahn, Jahnheinz, 195, 198
Jakobson, Roman, 13, 44, 124, 304, 354, 363, 366
Jallal ed-Din Rûmi, 63
James, Henry, 26, 165, 182
Jan, Isabelle, 279
Janaszek-Ivanicková, Halina, 150
Jarry, Alfred, 300
Jauss, Hans Robert, 6, 16, 149, 162, 163, 170, 171, 172, 176, 178
Jean, Georges, 283
Jeremias, Albert, 34
Jeune, Simon, 4, 102, 125, 132, 149, 287
Jiménez, Juan Ramón, 56, 303
Jinyi, Wang, 10
Jlebnikov, 304
Jordan, A.M., 276
Jourdain, M., 73
Jouvencl, Bertrand de, 12
Joyce, James, 8, 9, 30, 41, 46, 48, 63, 142, 226, 341, 364
Juliett, Ch., 313
Julliard, Jacques, 93
Jünger, Ernst, 97, 141
Jurt, Joseph, 177

Kadima-Nzuji, 203
Kaës, René, 283, 292
Kafka, Franz, 141, 170
Kandinsky, Wassily, 303
Kane, Mohammadou, 212
Kant, Immanuel, 6, 16
Karatson, André, 142
Kazantzakis, Nikos, 341
Kergueno, J., 280
Khayyam, Omar, 341
Kindermann, Heinz, 348
Kingsley, C., 284
Kipling, Rudyard, 284
Klaniczay, T., 350
Klee, Paul, 303
Kleist, Heinrich von, 52, 178
Klingberg, Göte, 287
Knopff, Georges, 302
Kock, Paul de, 85, 356
Köhler, Erich, 82
Koné, Amadou, 203, 206
Kosztolányi, Désiré, 164
Kourouma, A., 206
Krafft, Jean-Christophe, 231
Kristeva, Julia, 39
Kushner, E., 350

Labou Tansi, Sony, 201, 203, 207
La Bruyère, J. de, 94
Lacan, Jacques, 39, 326
Lacant, Jacques, 154
La Fontaine, J. de, 58, 342, 357
Laforgue, J., 29, 302
Lagarde, A., 192
La Harpe, J.F., 76
Lalo, Charles, 87
Lamartine, A. de, 52
Lambert, José, 126
Lamennais, F.R. de, 7
Lang, A., 284
Lanson, Gustave, 172, 175, 178, 183, 353
Lao She, 10
Lapointe, Claude, 278
Larbaud, Valery, 27, 87
Larionov, M.F., 304
Lason, Gustave, 79
Lasserre, Pierre, 93
Latzarus, Marie-Thérèse, 276

Laufer, Roger, 163
Lautréamont, 303, 315
Lavollée, Louis, 164
Lawrence, D.H., 364
Laye, Camara, 200, 211
Lear, E., 284
Lecertua-Galdós, Jean Paul, 133
Le Clézio, J.M.G., 263
Leconte de Lisle, C.M., 89
Lederer, 328
Lefèbvre, Henri, 271
Le Foll, Alain, 291
Le Goff, Jacques, 124
Lemaître, J., 167
Le Men, Ségolene, 286
Lemercier, Népomucène, 11
Lentin, Laurence, 279
Leonard, Irving, 127
Le Play, F., 78
Lesage, A.R., 91
Lessing, G.E., 228, 229, 237, 357
Leverkühn, Adrian, 233
Levesque de Pouilly, J.-L., 149
Lévi-Strauss, Claude, 44, 114, 126, 133, 184, 281, 292, 293
Levillain, Henriette, 137
Lévy, M., 169
Lewis, C.S., 284
Liking, Werewere, 205
Lipps, Theodor, 222
Liszt, Franz, 231
Livi, François, 360
Locha, Mateso, 212, 213
Locke, John, 325
Lockwood, Thomas, 149
Loi, Michelle, 58
London, Jack, 287
Longo, 339
Lope de Vega, 43
Lorrain, Claude, 219
Lorrain, Jean, 26
Lortholary, Albert, 121
Loti, Pierre, 94, 139, 191
Louandre, Charles, 73
Lowell, Robert, 344
Luis XIV, 88, 354
Lukács, György, 83, 89, 97
Lully, J.-B., 229
Lumière, Louis, 267
Lumumba, Patrice, 207
Lutero, Martin, 356
MacDonald, 284
Machado, Antonio, 300, 303
Macherey, P., 83
MacLuhan, Marshall, 242
MacOrlan, P., 13
MacPherson, J., 59
Madariaga, Salvador de, 276, 277
Madelénat, Daniel, 174
Maeterlinck, Maurice, 7, 302, 309
Magnier, C., 160
Magny, Claude-Edmonde, 41, 238, 243
Malevich, K.S., 304
Mallarmé, Stéphane, 59, 62, 142, 222, 229, 298, 302, 306, 318, 365
Malone, David, 348
Malory, T., 63
Malraux, André, 95, 97, 162, 232, 239, 240, 241, 246, 249, 251, 252, 254
Mandrou, Robert, 168
Manet, Édouard, 221, 227, 234
Mann, Heinrich, 157
Mann, Thomas, 30, 95, 182, 233, 234
Manson, Michel, 286
Mansuy, Michel, 136
Manzoni, Alessandro, 3
Maquiavelo, N., 13
Maran, René, 191
Marco Aurelio, 94
Marcuse, Herbert, 78
Marinetti, F.T., 87, 304, 310
Marino, G., 149
Marivaux, P. Carlet de Chamblain de, 154, 177
Martí, José, 303
Martin du Gard, Roger, 173
Martin, Henri-Jean, 168
Marx, Karl, 77, 82, 92
Masefield, John, 284
Mathes, Lothar, 159
Mathieu-Castellani, Gisèle, 137
Mathieu Colas, Marie-Pierre, 281
Mathieu Colas, Michel, 281
Matisse, Henri, 311, 313, 326
Maupassant, Guy de, 92, 157
Mauriac, François, 71, 96
Mauro, Tulio de, 367
Maurois, André, 277
Mauron, C., 144
Mauss, Marcel, 74
Mayakovski, V.V., 304
Méliès, Georges, 267

Melone, Thomas, 15, 20
Melville, Herman, 139
Menandro, 93
Menant, Silvain, 369
Meregalli, Franco, 101
Mérimée, Prosper, 119
Mérouvel, Charles, 85
Meschonnic, Henri, 58
Metastasio, P., 27
Metlzl, Hugo von, 18
Michaud, Stéphane, 137
Michaux, Henri, 231, 301, 308, 326
Mickiewicz, A., 63
Michiewicz, H., 364
Miller, Henry, 8, 9, 32, 91
Milne, A.A., 284
Milner, Max, 137
Milton, John, 23, 95
Miró, Joan, 305
Mofolo, Thomas, 197
Moisan, C., 367
Moissy, M. de, 285
Molière, 47, 52, 126, 152, 159, 172, 335
Monari, E., 276
Monchoux, André, 102, 159
Monet, Claude, 227
Montaigne, M. Eyquem de, 13, 19, 142
Montandon, Alain, 154
Montégut, E., 167
Montépin, Xavier de, 85
Montesquieu, 75, 77
Montherlant, H. de, 119, 121
Monti, 37, 38
Morand, Paul, 87, 248
Moreau, Frédéric, 167
Moreau, Gustave, 227, 302, 313
Mörike, E., 233
Morin, Edgar, 179, 209
Morissette, Bruce, 255
Mortier, Daniel, 155
Mounier, Jacques, 154
Mounin, George, 337, 343
Mouralis, Bernard, 189
Mourange, Marielle, 283
Mozart, W.A., 24, 233
Mukarovsky, Jan, 18
Munkacsy, 228
Musil, Robert, 140, 142
Musset, Alfred de, 47

Nabokov, Vladimir, 23, 142
Nash, T., 30
Neruda, Pablo, 316
Nerval, Gérard de, 38, 43, 300, 301, 308, 312, 316
Nesbit, E., 284
Neveux, Jean, 286
Newmark, Peter, 331
Ngal, Georges, 207, 208, 209, 212
Ngugi wa Thiong'o, 200, 207
Nicolás I, 94
Nida, 343
Nières, Isabelle, 278, 282, 283, 285, 287, 289, 290
Nietzsche, Friedrich, 5, 16, 32, 157, 223, 286, 298, 303, 312, 315, 325
Nin, Anaïs, 8
Nivat, Georges, 140
Novalis, 298, 302

O'Gorman, Edmundo, 127
Ollier, Claude, 262
O'Neill, E., 342
Ors, Eugenio d', 225, 362
Osián, 59, 63, 172, 183
Ouloguem, Yambo, 206
Ousmane, Sembene, 5, 191, 200, 204, 210
Ovidio, 37, 219
Ozanam, Frédéric, 3

Pageard, R., 206
Pageaux, Daniel-Henri, 159, 206
Pagnol, Marcel, 245, 254
Panofsky, Erwin, 227, 228
Pareto, Vilfredo, 78
Parmegiani, C.A., 283
Parny, E., 59, 173
Parsons, Talcott, 78, 81, 82
Pascal, Blas, 83
Pascoli, G., 33
Patte, G., 280
Paulme, Denise, 189, 281
Pavel, Thomas, 134
Paz, Octavio, 127, 300, 301, 305, 308, 315,
Pedro el Grande, 118, 121
Peirce, Charles, 106
Péju, Pierre, 283
Pellico, Silvio, 38
Pénigault-Duhet, Paule M., 285
Perrault, Charles, 274, 281, 283

Perrot, Jean, 283
Perse, Saint-John, 58, 137, 192, 199
Pessoa, Fernando, 13
Petöfi, S., 364
Petrarca, 27, 227, 231
Peyre, Henri, 364
Pézard, André, 7
Pfau, Ludwig, 153
Picasso, Pablo, 226, 230, 304, 305, 308, 309, 314, 318
Pichois, Claude, 3, 27, 133, 149, 188, 308
Picon, Gaétan, 162
Pierrot, Jean, 137
Pinches, Teophilus G., 34
Píndaro, 22, 311
Pirandello, L., 13
Pisarev, D., 80
Platón, 12, 30, 41, 218, 298
Plejánov, G.V., 81
Plisnier, Charles, 95
Plutarco, 62, 93
Poe, Edgar A., 7, 139, 300, 335, 356
Ponnau, Gwenhaël, 142
Ponsard, F., 181
Ponson du Terrail, P.A., 84
Pope, Alexander, 6, 7, 88, 341, 343
Posnett, Hutcheson M., 89
Potter, Béatrice, 287
Poulaille, Henry, 95
Poulet, G., 143
Pound, Ezra, 7, 8, 303, 304, 341
Poussin, N., 219
Pradon, J., 181
Praz, Mario, 25
Prévert, Jacques, 92, 135, 245
Propp, V., 281
Proust, Marcel, 8, 22, 81, 95, 139, 140, 142, 182, 230, 233, 234, 237
Prozor, Moritz, 174
Pujarniscle, E., 191
Pushkin, A.S., 56, 63
Puvis de Chavannes, P.C., 227, 302

Queneau, Raymond, 8, 29, 197, 263
Quételet, Adolphe, 77
Quiguer, Claude, 137
Quincey, Thomas de, 28, 29
Quinet, Edgar, 3, 18, 95
Quintiliano, 60

Rabelais, François, 91
Racine, J., 68, 83, 897, 229, 342, 344
Radiguet, R., 140
Ramuz, C.F., 253
Ravoux, Elisabeth, 140
Réau, Louis, 11
Remak, H.H.H., 366
Rembrandt, 6, 300, 314
Rémond, René, 102
Renan, Ernest, 1
Renoir, Pierre Auguste, 227
Resnais, Alain, 260
Reverdy, 305, 311
Ricard, Alain, 207
Ricardou, Jean, 237, 240, 261
Ricatte, Robert, 253
Richard, Jean-Pierre, 142, 144, 326
Richard, Lionel, 11, 158
Richardson, S., 226
Richepin, J., 91
Rictus, Jehan, 91
Riegel, Léon, 138
Riffaterre, Michael, 176
Rilke, Rainer Maria, 5, 300, 301, 306, 312, 318, 319, 322, 323
Rimbaud, Arthur, 22, 31, 33, 35, 40, 45, 72, 225, 301, 302, 303, 308, 314
Robbe-Grillet, Alain, 48, 237, 239, 255, 258
Robert, Marthe, 141
Robine, Nicole, 287
Rochlitz, F., 48
Roddier, Henri, 155
Rolland, Romain, 122, 234, 250
Rollin, C., 27
Romains, Jules, 91
Ronsard, P. de, 58, 67, 137, 311
Rosengren, Karl E., 84, 182
Rossetti, D.G., 87
Rotman, P., 85
Rotrou, J., 13
Rousseau, André-M., 133, 149, 154, 188
Rousseau, Jean-Jacques, 13, 15, 28, 76, 91, 94, 132, 142, 155, 226, 230
Rousset, Jean, 225, 362
Roy, Claude, 291
Ruskin, John, 93, 234
Ruy-Vidal, François, 27

Saadi, Muslah-al-Din, 61
Saint-Yves, P., 281
Sainte-Beuve, Charles A., 72, 81, 95

Saintsbury, George, 348
Sainville, Léonard, 199
Samaniego, Félix María, 342
Sand, George, 151, 167
Sant'Anna, Affonso de, 127
Sarcey, F., 179
Sartre, Jean-Paul, 89, 94, 96, 159, 173, 193, 195, 239, 257, 342
Sassine, Williams, 205
Saussure, Ferdinand de, 343, 367
Saxl, Fritz, 227
Scarpetta, Guy, 142
Scarron, P., 13
Schelling, F. von, 219
Scherr, Johannes, 348
Schiller, F. von, 43, 162
Schlegel, A.W. von, 356
Schlegel, Friedrich, 86, 347, 348, 357
Schlegel, Wilhelm, 228, 357
Schleiermacher, 343
Schmeling, Manfred, 150
Schönberg, Arnold, 221, 233
Schopenhauer, A., 6, 23, 94, 223
Schubert, Franz, 231
Schumann, Robert, 231
Schuré, Édouard, 5
Schwab, Raymond, 17
Scott, Walter, 6, 43, 83, 226, 356
Scribe, E., 160
Segalen, V., 315
Ségur, condesa de, 285
Seleskovitch, 328
Sendak, Denise, 291
Senghor, Léopold Sedar, 15, 190, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201
Serres, Michael, 136
Seydoux, Christiane, 189
Shaftesbury, conde de, 228
Shakespeare, William, 6, 7, 13, 18, 29, 35, 45, 57, 62, 89, 90, 137, 161, 172, 181, 200, 226, 334, 356, 357
Siebenmann, Gustav, 101
Silbermann, A., 84
Simon, Claude, 262
Sismondi, J.C. de, 48, 80
Skuncke, Marie-Christine, 160
Soboul, Albert, 168
Socé, O., 191
Sócrates, 30, 218
Sófocles, 37, 342
Sollers, Philippe, 87, 92
Soriano, Marc, 278, 279
Sorokin, P.A., 77
Soromenho, Castro, 199
Soupault, Philippe, 305
Souriau, Étienne, 74
Soyinka, Wole, 197, 200, 205, 207, 210
Spemann, Adolf, 358
Spencer, Herbert, 77
Spengler, Oswald, 77
Speroni, Sperone, 5, 47
Stackelberg, Jürgen von, 183
Staël, Mme de, 3, 19, 73, 80, 94
Stanislavsky, 359
Starobinski, Jean, 105, 142
Stegmann, A., 350
Steinbeck, John, 200
Steiner, George, 88, 337, 340, 344
Steins, Martin, 201
Stendhal, 22, 27, 28, 37, 38, 45, 47, 80, 901
Sterne, L., 151
Stevenson, R.L., 13
Storm, T.W., 161, 162
Strachey, 354
Stravinsky, I.F., 226
Strich, Fritz, 17, 18
Strindberg, A., 8, 356, 363
Sue, Eugène, 85, 87
Svevo, Italo, 182
Swift, Jonathan, 10, 94

Tadié, Jean-Yves, 13
Taine, H., 72, 73, 80, 81, 276, 357
Tarde, G., 78
Tasso, Torcuato, 38, 219
Tati-Loutard, Jean-Baptiste, 202
Tchicaya U Tam Si, 195, 197, 201, 207
Teesing, H.P.H., 367
Theilard de Chardin, P., 192
Tempels, 198
Tennyson, Lord A., 32, 63
Texte, Joseph, 14
Thibaud de Champagne, 52
Tibert, Michael, 139
Tidjani-Serpos, 195
Tieck, L., 356, 357
Tirso de Molina, 42, 172, 335
Tiziano, 219
Tocqueville, Alexis de, 77
Todorov, Tzvetan, 40, 133, 167
Tolkien, J.R.R., 283, 284

Tolstoi, León, 22, 83, 93, 94, 157, 173
Tönnies, Ferdinand, 75, 78
Toumson, Roger, 127
Tournier, Michel, 278, 281
Trakl, Georg, 303, 326
Trénard, Louis, 102
Trotski, León, 95
Trousson, Raymond, 132, 133, 134
Turgueniev, Iván, 16
Tutuola, Amos, 197, 207
Tuzet, Hélène, 136
Tynianov, J., 63, 179
Tzara, Tristan, 304, 311

Underwood, V.-P., 22, 31, 40

Vajda, György M., 12, 349, 350, 352, 359, 366, 367
Valera, Juan, 339
Valéry, Paul, 5, 72, 81, 162, 221, 303
Valle-Inclán, R.M. del, 299
Vallès, Jules, 169
Vandemer, 26
Van Gogh, T., 312, 326
Van Tieghem, Paul, 4, 11, 14, 128, 148, 188, 348, 358, 360
Van Velde, Bram, 313
Ventadour, Bernard de, 8
Verlaine, Paul, 22, 58, 59, 302
Vermeer de Delft, Jan, 303
Verne, Jules, 286
Veronés, 314
Verrier, Jean, 286
Vico, G., 75
Vielé-Griffin, F., 59
Villemain, A.F., 1, 73
Villon, François, 91
Vinay, 343
Vincent, 326
Virgilio, 30, 44, 68
Vivaldi, Antonio, 229
Vogué-Lebas, Mireille, 284, 287
Voisine, Jacques, 12, 155, 347, 349, 352
Voltaire, 7, 87, 151, 369
Voss, J.H., 43
Vovelle, Michel, 118

Wadding, Alex, 288
Wagner, Richard, 35, 54, 59, 221, 224, 228, 231, 298
Walter, Lerme, Mme de, 281
Warren, Austin, 4, 6, 7, 17, 18, 40, 161, 163, 221, 226
Warton, T., 75
Watt, Ian, 92
Wayne, W., 284
Weber, Max, 76, 77, 79, 81, 107
Webern, A. von, 222
Webster, J., 35
Weininger, Otto, 91
Weinrich, Harald, 175, 366
Weisgerber, Jean, 12, 350
Weisstein, Ulrich, 349
Wellek, René, 4, 6, 7, 17, 18, 26, 40, 68, 101, 161, 163, 167, 221, 226, 352, 361, 362
Wells, H.-G., 10, 364
Weston, Jessie L., 35
Whitman, Walt, 59
Wieland, 357
Wilde, Oscar, 8, 23, 26, 81, 96
Winckler, C., 48
Winnicot, D., 294
Wittgenstein, Ludwig, 329
Wolf, Hugo, 231
Wolff, Erwin, 176
Wölfflin, Heinrich, 224
Wolfram de Eschenbach, 36, 330
Woolf, Virginia, 63, 67, 364
Wordsworth, W., 91, 291
Worringer, Wilhelm, 241
Wyzewa, T. de, 167

Yeats, W.B., 200
Yourcenar, Marguerite, 67, 335

Zadi-Zaourour, 212
Zazzo, R., 278
Zea, Leopoldo, 127
Zhdanov, Andrei, 82
Zima, P.V., 84
Ziolkowski, Theodore, 138
Zoh, Harry, 327
Zola, Émile, 5, 51, 81, 83, 91, 152, 153, 155, 156, 157, 161, 162, 169, 170, 170, 172, 174, 177, 221, 230, 233, 234, 241, 298, 365